

TAMPEREEN YLIOPISTO

Päivi Röppänen

TEATTERIESITYS PERFORMATIIVISENA PROSESSINA
Vuorovaikutuksen estetisointi Compagnia Pippo Delbonon esityksessä
La Menzogna (Valhe)

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Joulukuu 2013

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

RÖPPÄNEN, PÄIVI: Teatteriesitys performatiivisena prosessina. Vuorovaikutuksen estetisointi Compagnia Pippo Delbonon esityksessä *La Menzogna* (Valhe)

Pro gradu -tutkielma, 78 s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Joulukuu 2013

Käsittelen pro gradu -tutkielmassani teatteriesitykseen liittyvää performatiivisuutta tarkastelemalla erityisesti esitystapahtumassa muodostuvaa kollektiivista vuorovaikutusta. Tutkimuskysymykseni on, miten performatiivisuus ilmenee teatteriesityksessä ja miten se vaikuttaa esiintyjien ja katsojien toimintatapoihin sekä esityksen aikana syntyvän vuorovaikutuksen mekanismeihin. Teoreettisena perustana käytän saksalaisen teatterintutkija Erika Fischer-Lichten käsityksiä performatiivisuudesta. Fischer-Lichten näkemyksissä korostuu performatiivisuuteen liittyvä yhteisöllinen toiminta ja teot, jotka muokkaavat ympäröivää todellisuutta.

Näen vuorovaikutuksen merkityksen korostuvan erityisesti teatteriesityksissä, jotka eivät perustu kiinteästi draamateksteihin. Saksalainen teatterintutkija Hans-Thies Lehmann puhuu ilmiöön liittyen draaman jälkeisestä teatterista, jolle tyypillistä on esitysrakenteen pirstaleisuus ja sekä esityksen rakentuminen montaasityyppisesti esitystapahtuman aikana. Tältä osin hyödynnän tutkielmassani myös Lehmannin käsitteistöä draaman jälkeisestä teatterista.

Tutkimusmenetelmäni on esitysanalyysi Compagnia Pippo Delbonon esityksestä *La Menzogna*. Esiintyvään ryhmään kuuluu ammattinäyttelijöiden lisäksi eri taustoista tulevia jäseniä, jotka eivät ole saaneet näyttelijän koulutusta. Esityksessä on mukana esimerkiksi kehitysvammaisia ja kadulla tai mielisairaalassa asuneita henkilöitä. Määrittelen *La Menzognan* draaman jälkeiseksi teatteriksi, sillä esitys ei perustu kiinteään draamatekstiin ja esitysrakenne hahmottuu pirstaleisena.

Tutkielmani pääsääntöisenä tavoitteena on hahmottaa teatteriesitykseen liittyvää performatiivisuutta ja sen taustalla vaikuttaneita kulttuurisia muutoksia, sekä selkeyttää performatiivisuuteen liittyvän käsitteistön käyttöä teatterissa.

Asiasanat: Performatiivisuus, avantgarde, draaman jälkeinen teatteri, teatterillinen kommunikaatio, teatteriesityksen tapahtumallisuus, vuorovaikutus, performatiivinen ruumiillisuus, montaasihavainnoiminen, moniaistisuus, haptinen representaatio.

SISÄLLYS:

1. JOHDANTO.....	1
2. TUTKIELMAN TAUSTAA.....	8
2.1. <i>La Menzogna</i> ja estetisoitu vuorovaikutus.....	8
2.2. Taiteen yhteisöllisyys ja historiallinen avantgarde.....	10
3. VUOROVAIKUTUKSEN ESTETIIKASTA.....	14
3.1. Taideteos epäorgaanisena prosessina.....	14
3.2. Postdraamallisen teatterin fragmentaarinen esitysrakenne.....	20
3.3. Taiteen merkkiluonteen muutos representaatiosta presentaatioon.....	25
4. VUOROVAIKUTUS JA PERFORMATIIVISUUS TEATTERIESITYKSESSÄ.....	28
4.1. Esitystapahtuman vuorovaikutus ja esityskokemuksen ennakoimattomuus....	28
4.2. Teatterillinen kommunikaatio ja performatiivisuus.....	33
4.3. Teatteriesityksen tapahtumallisuus ja happening.....	36
4.4. Performatiivisuus arjen esityksissä ja yhteisöllisissä rituaaleissa.....	39
5. ESIINTYJÄ JA PERFORMATIIVISUUS.....	43
5.1. Ruumiillisuus kielenä ja merkinä.....	43
5.2. Ruumiillisuus jännitteisenä viestimenä.....	47
5.3. Postdraamallisen teatterin itsenäinen ruumiskuva.....	49
5.4. Performatiivinen ruumiillisuus ja läsnäolon epäkäsitteellisyys.....	53
6. KATSOJA JA PERFORMATIIVISUUS.....	55
6.1. Postdraamallinen teatteri ja montaasihavainnointi.....	55
6.2. Havainnon objektiivisuudesta havainnoitavaksi objektiksi.....	57
6.3. Havainnoimisen moniaistisuus ja haptinen representaatio.....	60
6.4. Vuorovaikutus ja valtasuhteet - sanatonta politiikkaa.....	63
7. YHTEENVETOA.....	69
LÄHTEET.....	73

1. JOHDANTO

Käsittelen pro gradu -tutkielmassani teatteriesitykseen liittyvää performatiivisuutta tarkastelemalla erityisesti esitystapahtumassa muodostuvaa kollektiivista vuorovaikutusta. Hahmotan teatteriesityksen performatiivisuutta pääsääntöisesti saksalaisen teatterintutkija Erika Fisher-Lichten mukaisesti. Fischer-Lichten mukaan performatiivisuuteen liittyvät kiinteästi yhteisölliseen toimintaan sisältyvät teot, jotka muokkaavat ympäröivää todellisuutta. Teatterissa esitystapahtuman todellisuuden voi nähdä muodostuvan samalla tavoin esiintyjien ja katsojien toiminnan myötä. (Fischer-Lichte 2004, 34.) Fischer-Lichte näkee performatiivisuuden korostavan teatteriesityksessä paitsi katsojan subjektiivisen kokemuksen, myös kollektiivisen kokemuksen merkitystä esityksen muodostumisprosessia ajatellen (Fischer-Lichte 2010, 28). Pyrin tarkastelemaan performatiivisuuden taustatekijöitä ja sen linkittymistä teatteriesityksessä muodostuvaan kollektiiviseen vuorovaikutukseen paitsi yhteisöllisestä, myös esteettisestä näkökulmasta.

Fischer-Lichten näkemyksien taustalla voi nähdä vaikuttaneen sukupuolentutkija Judith Butlerin sekä kielitieteilijä John L. Austinin käsitykset performatiivisuudesta. Butlerin tarkastelussa performatiivisuus liittyy erityisesti sukupuolen tuottamiseen. Butler näkee sukupuolen esittämisen liittyvän kollektiiviin ja julkisiin toistotekoihin, joiden avulla yhteisöt ylläpitävät erilaisia kulttuurissaan vallitsevia normeja ja identiteettejä. (Butler 2006, 235.) Sukupuoliesityksen ehdot hahmottuvat alisteisina yhteisöissä muodostuvan kulttuurin vallalle. Performatiivisen sukupuolen tuottamisen voi hahmottaa rakentavan myös yhteisön normeihin perustumattomia identiteettejä, poiketen ilmaisevasta sukupuolen esittämisestä. (Butler 2006, 236.) Austinin käsitys performatiivisuudesta liittyy puolestaan kielitieteiden puheaktiteoriaan. Austinin teoriassa performatiivisuus viittaa jonkin todelliseksi tekemiseen sellaisten ilmaisujen avulla, jotka aikaansaavat asioiden tiloja. Austin nimitti näitä asioita aikaansaavia ilmaisuja performatiiviksi. (Austin 1975, 7.) Performatiivit aikaansaavat lupauksen tai muutoksen tiloja, mutta tuottavat tuloksen vain oikeissa olosuhteissa (Austin 1975, 9). Muutoksen voi nähdä todellistuvan ympäröivän kulttuurin totunnaisten normien vuoksi. Performatiivinen ilmaisu on ymmärrettävä, koska

se toistaa kulttuurissa vallitsevia konventionaalisia toimintamalleja ja todellisuuden tiloja. (Austin 1975, 19.) Fischer-Lichte näkee Austinin teorian mukaisen puheaktin korvautuvan teatteriesityksessä paikoin ruumiillisella toiminnalla, jolloin myös siihen liittyvä kollektiivinen vuorovaikutus esiintyjien ja katsojien keskuudessa poikkeaa pelkästään puheaktiin liittyvästä toiminnasta (Fischer-Lichte 2004, 34).

Performatiiviseen ilmaukseen sisältyvät valta-asetelmat eivät kuitenkaan toimi teatterin näyttämöllä kuten arkitodellisuudessa. Teatteriesitykseen liittyvien performatiivisten ilmaisujen voi nähdä toisintavan yleisesti tunnistettavia toimintatapoja nostaen ne samalla tarkastelun alaisuuteen. Teatterissa performatiivista tekoa ja siihen sisältyvää valta-asetelmaa voidaan esittää ja havainnoida myös kriittisesti. Näen teatteriesityksessä ilmenevän performatiivisuuden korostavan erityisesti esityksen aikana muodostuvan kollektiivisen vuorovaikutuksen havainnointia ja ilmaisemista, jolloin vuorovaikutuksen voi nähdä myös keskeisenä osana teatteriesityksen estetiikkaa. Tutkimuskysymykseni on, miten performatiivisuus ilmenee teatteriesityksessä, ja miten se vaikuttaa esiintyjien ja katsojien toimintatapoihin sekä esityksessä syntyvään vuorovaikutuksen mekanismeihin. Hahmotan teatteriesitykseen liittyvän performatiivisuuden yhtenä keinona tarkastella julkisesti yhteisölliseen toimintaan liittyviä normeja aikaansaavia tai ylläpitäviä tekoja, sekä näiden tekojen sisältöjä ja rakentumista.

Näen vuorovaikutuksen merkityksen korostuvan erityisesti teatteriesityksissä, jotka eivät perustu lähtökohtaisesti näytelmäteksteihin, jolloin draamakirjallisuuden tai esityksen historian tutkimisen sijaan huomio kiinnittyy esityksen senhetkisen esitysmateriaalin sekä olosuhteiden havainnoimiseen. Saksalainen teatterintutkija Hans-Thies Lehmann puhuu ilmiöön liittyen draaman jälkeisestä teatterista, jolle tyypillistä on esitysrakenteen pirstaleisuus sekä esityksen rakentuminen montaasityyppisesti esityksen aikana. Näen pirstaleisista osista koostuvien esitysten korostavan esityksen rakentumista hierarkiattomana prosessina, jossa keskeistä on osien välisten suhteiden ja vuorovaikutuksen havainnoiminen. Hyödynnän esitysrakenteen pirstaleisuuden tarkastelussa Lehmannin käsitteistöä draaman jälkeisestä teatterista.

Tutkimusmenetelmäni on esitysanalyysi Compagnia Pippo Delbonon esityksestä *La Menzogna* (Valhe). Esiintyvän ryhmän perusti italialainen ohjaaja Pippo Delbono 1980-luvun puolivälissä. Seurueeseen kuuluu paitsi ammattilaisnäyttelijöitä, myös eri taustoista tulevia jäseniä, jotka eivät ole saaneet näyttelijän koulutusta. Esityksessä on mukana muun muassa kehitysvammaisia sekä kadulla ja mielisairaalassa asuneita henkilöitä. Määrittelen *La Menzognan* draaman jälkeiseksi teatteriksi, sillä esitys ei perustu kiinteään draamatekstiin ja esitysrakenne hahmottuu pirstaleisena. Näen esitysrakenteen pirstaleisuuden sekä esiintyjien toimintatavan korostavan esityksen rakentumista prosessina, jossa estetiikan voi nähdä perustuvan osittain esityksen aikana syntyvään kollektiivisen vuorovaikutuksen havainnoimiseen.

La Menzogna on 2008 valmistunut esitys, joka vieraili Tampereen Teatterikesässä 2011 osana Prospero -hanketta. Prospero -hanke (2008-2012) oli EU:n kulttuuriohjelman rahoittama kuuden kaupungin ja teatterin yhteistyöprojekti, joka pyrki tutkimaan eurooppalaista nykyteatteria ja identiteettiä kiertävien teatteriesitysten ja koulutusvaihdon sekä teatterin tutkimukseen liittyvien julkaisujen ja yleisölle avoimien tutkijatapaamisten muodossa. Hankkeeseen osallistuivat Suomen lisäksi Ranskan, Belgian, Italian, Portugalin ja Saksan yhteistyötahot. Suomessa yhteistyötahona toimi Tutkivan teatterityön keskus, joka on Tampereen yliopiston Viestinnän, median ja teatterin yksikön tutkimus- ja asiantuntijayksikkö. Yksikön toimintaan osallistuvat myös Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimus, Näty sekä Tampereen ammattikorkeakoulu. Hankkeessa tuotetut esitykset tekivät kiertueen osallistujakaupunkeihin Rennesiin, Liègeen, Modenaan, Lissaboniin, Berliiniin ja Tampereelle. Esitykset olivat myös osana Tampereen Teatterikesän pääohjelmistoa, kuten *La Menzogna* vuonna 2011. Analyysini perustuu Teatterikesässä näkemälleni esitykselle sekä esitystallenteelle, joka on kuvattu Italian Cesenassa sijaitsevassa Teatro Alessandro Boncissa vuonna 2009.

Koska analyysini perustuu subjektiiviseen esityskokemukseen, havaintoon ja tulkintaan, lähestymistapani on pääsääntöisesti fenomenologinen. Fenomenologisessa tarkastelutavassa korostuu havaitsemisen, henkilökohtaisen näkökulman ja suoran kokemuksen tärkeys. Ranskalaisen filosofi Maurice Merleau-Pontyn mukaan

fenomenologia on tutkimussuuntaus, joka keskittyy tarkastelemaan kokemuksia sellaisina kuin ne ilmenevät. Se sulkee ulkopuolelleen kokemuksen psykologisen alkuperän ja muiden tieteenalojen, kuten historioitsijoiden tai sosiologien selittämät syysuhteet. (Merleau-Ponty 1979, VII.) Mitattavien aistihavaintojen sijaan fenomenologia etsii ontologista totuutta kokemuksesta itsestään. Koska fenomenologisessa havainnoimisen tavassa korostuu esityksen havainnoimiseen liittyvä kokemuksellisuus, näen tutkimussuuntauksen sopivan hyvin tarkoitukseeni tarkastella subjektiivisesti teatteriesityksen vuorovaikutuksen mekanismeja.

Hahmotan teatteriesitykseen liittyvän performatiivisuuden ja vuorovaikutuksen korostumisen saaneen alkusysäyksen 1900-luvun alun taiteen avantgardesta, jolla oli vaikutuksensa myös kokeellisen teatterin kentällä. Taustoitin historiallisen avantgarden suhdetta taideinstituutioon sekä taiteen yhteisöllisyyteen tarkemmin tutkielman toisessa luvussa. Hyödynnän luvussa pääsääntöisesti saksalaisen kirjallisuudentutkija Peter Bürgerin näkemyksiä avantgardesta. Historiallisessa avantgardessa taiteen lähtökohtaiseksi tavoitteeksi hahmottui käytännön elämästä irtautuneen taideinstituution kumoaminen. Bürgerin mukaan avantgarde alkoi purkaa taiteen aikaisempia konventioita päästäkseen tarkastelemaan taiteen toimintaa uudesta näkökulmasta ilman instituution luomia konventionaalisia toimintatapoja tai siinä muodostuneita taideteosten valmiita merkityssisältöjä (Bürger 1974, 29). Bürger painottaa avantgarden intentioiden tarkastelua yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Näen avantgardeen liittyvän taiteen yhteisöllisyyden ajatuksen vaikuttaneen voimakkaasti myös taiteen estetiikkaan. Historiallisen avantgarden voi nähdä muuttaneen voimakkaasti taiteen totunnaisia vaikutusmekanismeja ilmiön nostaessa keskiöön taiteeseen liittyvän yhteisöllisyyden, kollektiivisuuden sekä vuorovaikutuksen mekanismien havainnoimisen.

Avantgarden voi ilmiönä nähdä sisältävän myös voimakkaan poliittisen latauksen. Sanakirjamääritelmässä avantgarde tarkoittaa kärkejoukkoa (Alhoniemi 1994, 13), mistä syystä termin voi nähdä viittaavan taiteessa kokeellisiin ilmaisukeinoihin sekä näkemykseen avantgardesta edistyksellisenä suunnan näyttäjänä. Saksalainen teatterintutkija Hans-Thies Lehmann näkee samansuuntaisesti avantgarden käsitteen

sisältävän ajatuksen tietoisesta etenemissuunnasta, selustasta ja etujoukosta (Lehmann 2009, 60). Hän hahmottaa avantgarden suuntauksena, joka liittyi voimakkaasti taiteen modernismiin ja yhteiskunnalliseen asemaan. Lehmannin mukaan 1900-luvun lopun teatteri tulee kuitenkin hahmottaa erillisenä historiallisista taidevirtauksista (Lehmann 2009, 61). Fischer-Lichte näkee avantgarden kiinnittäneen huomion erityisesti taideteoksen muodostumisen prosessiin ja sen yhteisöllisyyteen, sillä ilmiö muutti voimakkaasti taiteen semioottista toimintatapaa (Fischer-Lichte 1995, 173). Rajaan tutkielmassani avantgardeen liittyvän tarkastelun koskemaan poliittisten asetelmien sijaan ilmiön aikaansaamia muutoksia taiteen estetiikkaan liittyvien toimintatapojen alueella.

Tarkastelen taiteen semioottisen järjestelmän muutosta ja vuorovaikutusta estetiikkana tutkielman kolmannessa luvussa. Pohdin luvussa taiteen teosrakenteeseen ja vastaanottoon liittyvien totunnaisuuksien kumoutumisen vaikutuksia taideteokseen ja teatteriesityksen rakenteeseen. Näen vuorovaikutuksen estetisoinnin edellyttävän teatteriesitykseltä prosessimaista rakennetta, jolloin prosessin etenemisen havainnoiminen korostuu yhtenä esityksen esteettisenä keinona. Prosessimaisesti rakentuvan esityksen voi hahmottaa epäorgaanisena. Bürgerin mukaan epäorgaaninen taide koostuu fragmentaarisista osista, jotka ovat jatkuvassa liikkeessä ja monin eri tavoin taiteen vastaanottajan koottavissa (Bürger 1974, 109). Hahmotan fragmentaarisuuden korostuvan teatterissa erityisesti postdraamallisissa esityksissä. Postdraamallisen teatterin esitysrakenteen pirstaleisuuden voi nähdä muuttavan olennaisesti teatterin merkkiluonnetta ajallisesti esitystilanteessa poissaolevan todellisuuden representaatiosta presentatioon, johon liittyy kiinteästi esitystilanteen, esityksen todellisuuden ja senhetkisten olosuhteiden havainnointi osana prosessimaisesti muodostuvan esityksen estetiikkaa.

Neljännessä luvussa käsittelen tarkemmin teatteriesityksessä muodostuvaa kollektiivista vuorovaikutusta ja sen sisältämää performatiivisuutta. Tarkastelen luvun alussa ruotsalaisen teatterintutkija Willmar Sauterin määrittämää teatterillista kommunikaatiota pohtien sen avulla esityksen aikana muodostuvan vuorovaikutuksen mekanismeja. Näen performatiivisuuden korostavan teatteriesityksen aikana muodostuvan vuorovaikutuksen hierarkiattomuutta, avonaisuutta ja ennakoimattomuutta, jolloin myös vuorovaikutuksen

prosessin voi nähdä nousevan tarkasteluun. Näen ilmiön liittyvän osittain esitystaiteen tapahtumallisuuteen, jota pohdin tarkastelemalla esitystaiteen happening -perinnettä. Pohdin luvun lopussa suppeasti tapahtumallista esitystä yhteisöllisenä rituaalina myös arjessa, tarkastellen yhteisön rituaalisen tapahtuman sekä teatteriesitykseen liittyvän tapahtumallisuuden eroavuuksia. Pyrin hahmottamaan luvussa arjen ja teatterin esityksiin kuuluvan performatiivisuuden eroavuuksia sekä tarkentamaan teatterissa käytettyä performatiivisuuden määritelmää.

Viidennessä luvussa tarkastelen performatiivisessa teatteriesityksessä muodostuvan vuorovaikutuksen mekanismien vaikutuksia esiintyjän toimintaan sekä käsityksiin esiintyjän ruumiillisuudesta. Tarkastelen luvun alussa länsimaisessa kulttuurissa ja teatterissa eri aikoina vallinneita käsityksiä esiintyjän ruumiillisuudesta merkinä, kielenä tai viestimenä. Näen ruumiskäsityksen muuntuneen performatiivisuuden myötä teatterissa semioottisesta merkistä dynaamiseksi viestimeksi, joka ei kanna itsessään kiinteitä merkityksiä. Butler liittyy performatiivisuuteen ruumiillisen toiminnan, jolla ei ole kiinteää sisällöllistä olemusta kuten ilmaisussa yleensä. Butlerin mukaan performatiivinen ruumiillisuus näyttäytyy jatkuvasti muuttuvien yhteisöllisesti luotujen merkitysten kulkuvälineenä. (Butler 2006, 229.) Hahmotan performatiivisuuden liittyvän teatterissa esiintyjän toiminnan osalta ruumiillistamisen keinoihin, jotka pyrkivät kiinteiden fiktiivisten hahmojen ruumiillistamisen sijaan tekemään näkyväksi esityksen aikana muodostuvia vuorovaikutteisia suhteita. Liitän ilmiön draaman jälkeisen teatterin ruumiskuvaan sekä esiintyjän keinoihin ruumiillistaa semioottisesti tulkittavan ruumiillisuuden sijaan prosessia, jossa keskeistä on esityksessä muodostuvan vuorovaikutuksen erilaiset sidokset ja niiden jatkuva muuntuvaisuus. Luvun lopussa pohdin myös performatiivisen ruumiillisuuden läsnäoloon liittyvää epäkäsittelisyyttä.

Kuudennessa luvussa käsittelen teatteriesityksessä muodostuvan vuorovaikutuksen estetisoinnin vaikutuksia katsojan toimintaan. Pyrin tarkastelemaan katsojan tapaa havainnoida esitystä, joka muotoutuu ennakoimattomasti liikkuvana prosessina. Pohdin havainnoimisen tavan muuttumista objektiivisesta visuaalisuudesta havainnon moniaistisuuteen ja haptisuuteen, johon liittyy havainnon ja kohteen välisen etäisyyden

poistuminen. Näen performatiivisuuden liittyvän teatteriesityksen katsojan osalta paitsi esityksessä muodostuvan kollektiivisen vuorovaikutuksen havainnointiin, myös sen omakohtaiseen ilmaisuun. Vuorovaikutuksen havainnoimisen noustessa esityksen rakentumisen ja estetiikan kannalta tärkeään asemaan, katsojien reaktioiden merkityksen voi nähdä korostuvan, ja samalla myös politisoituvan. Tarkastelen katsojan toimintaan liittyvän vuorovaikutuksen ilmaisun poliittisuutta luvun lopussa. Seitsemännessä luvussa pyrin koostamaan yhteenvetoa lähtökohtaisiin ajatuksiin ja asettamani tutkimuskysymykseen nähden.

Koen aiheen käsittelyn haastavana sekä avantgardeen että performatiivisuuteen liittyvän käsitteistön laajuuden vuoksi. Performatiivisuuteen liittyvää käsitteistöä on omaksuttu erilaisiin yhteiskunnallisiin konteksteihin toisistaan poikkeavin näkökulmin ja lähestymistavoin, jolloin performatiivisuuden käsite hahmottuu häilyvärajaisena ja jatkuvasti laajenevana. Avantgarden käsite puolestaan sisältää itsessään ristiriitaisuuksia, jotka hankaloittavat ilmiön määrittelemistä. Bürgerin mukaan historiallinen avantgarde kielsi paitsi taideinstituution toiminnan modernisoituvassa yhteiskunnassa, myös varhaisemman kirkko- ja hovitaiteen yhteiskunnallisia hierarkioita representoivan tehtävän (Bürger 1974, 30). Kumotessaan siihenastisen taideinstituution toimintatavan, avantgarde kielsi samalla myös itsensä taiteen kentällä. Määrittelemisen on haasteellista myös tarkasteltaessa avantgardea estetiikkana, sillä se ei pyri muodostamaan omaa tunnistettavaa ulkoista tyyliä (Bürger 1974, 24). Avantgardistinen taideteos pyrki jatkuvasti irrottautumaan taiteen merkityksen kokonaisuudesta. Käsitteiden häilyvärajaisuus asettaa vaatimuksen tarkastelemani aihealueen tiukkaan rajaamiseen. Rajaan tarkasteluni koskemaan avantgardesta alkanutta totunnaisia konventioita purkavaa estetiikkaa, joka liittyy teatteriesityksen performatiivisuuden ja esityksen aikana muodostuvan vuorovaikutuksen merkityksen korostumiseen. Pyrkimykseni on hahmottaa teatteriesitykseen liittyvää performatiivisuutta ja sen taustalla vaikuttaneita kulttuurisia muutoksia, sekä selkeyttää performatiivisuuteen liittyvän käsitteistön käyttöä teatterissa.

2. TUTKIELMAN TAUSTAA

La Menzogna on teatteriesitys, joka hahmottuu rakenteeltaan pirstaleisena. Näen esitysrakenteen fragmentaarisuuden rikkovan teatterissa totunnaisten merkityksenmuodostamisen sekä esityksen synnyttämän kollektiivisen vuorovaikutuksen mekanismeja. Totunnaisten vuorovaikutusmekanismien häiriintyessä huomion voi nähdä kiinnittyvän esityksen muodostaman vuorovaikutuksen prosessin tarkasteluun; minkälaisia kollektiivisia merkityksiä esityksessä muodostuu, miten ja miksi? Vuorovaikutuksen ja siihen liittyvän kollektiivisen merkityksenmuodostamisen voi hahmottaa *La Menzognan* yhtenä keskeisenä osatekijänä fragmentaarisen esitysrakenteen korostaessa vuorovaikutuksen prosessin seuraamista. Vuorovaikutuksen havainnoimisen syvenemisen ja siihen liittyvän kokemuksellisuuden korostumisen voi nähdä tekevä esitystapahtuman aikana muodostuvasta vuorovaikutuksesta myös estetiikkaa.

2.1. *La Menzogna* ja estetisoitu vuorovaikutus

La Menzognassa esitysrakenteen pirstaleisuus hahmottuu esityksen kohtausten ja esityksessä käytetyn tekstin epälineaarisuutena sekä erilaisten ilmaisukeinojen muuntautuvuutena. Esityksessä käytetty teksti koostuu hajanaisesta aineistosta, johon kuuluu sekä julkisia dokumentteja, että yksityisiin kokemuksiin ja subjektiivisiin näkemyksiin perustuvia ajatelmia. Verbaalisesta ilmaisusta vastaa pääsääntöisesti esityksen ohjaaja Delbono, joka siirtyy välillä juontamaan esitystä mikrofonin välityksellä katsomotilasta käsin. Valtaosa esityksen ilmaisusta koostuu kuitenkin esiintyjien ruumiillisesta ilmaisusta sekä epäkäsitteellisistä ääntelyistä. Kohtausten logiikan epälineaarisuuden sekä ilmaisukeinojen muuntautuvuuden ja epäkäsitteellisyyden vuoksi esityksen muotoutuminen hahmottuu katsojalle ennakoimattomana, minkä voi nähdä vaikuttavan myös esityksen aikana muodostuvan vuorovaikutuksen mekanismeihin.

Näen myös teatteriesityksen totunnaiseen tapahtumallisuuteen ja konkreettiseen esitystilan käyttöön liittyvien poikkeamien vaikuttavan esityksen aikana syntyvän vuorovaikutuksen mekanismeihin. *La Menzognan* esitystila on ulkoisesti konventionaalinen sen koostuessa toisistaan erillisistä näyttämö- ja katsomotiloista. Tilojen erillisyys antaa katsojalle vihjeen perinteiseen teatteriin liittyvästä etäältä katsomisen asetelmasta. Esiintyjät kuitenkin liikkuvat paikoin näyttämön ulkopuolella ottaen suoraa kontaktia katsojiin. Asetelma nostaa esiin samaan aikaan sekä teatteritilan konventiot, että niiden rikkomisen. Teatteriesityksen tapahtumallisuuteen liittyvien konventioiden rikkoontuminen on puolestaan nähtävillä esimerkiksi esityksen ”väliajalla”. Väliaika kuulutetaan, mutta toiminta näyttämöllä jatkuu muuttumattomana, jolloin myös katsojat jatkavat tapahtumien havainnoimista. Totunnaisen teatteritilan käytön ja esityksen tapahtumallisuuden muuntelu kiinnittää huomion osallisten sekä yksilöllisiin että kollektiivisiin reaktioihin, joita katsomisen asetelmiin liittyvien konventioiden rikkominen herättää. Vuorovaikutus hahmottuu esityksen aikana tarkkailtavana prosessina, johon vaikuttavat kaikki esitykseen osalliset. Osallistujien reaktioiden voi nähdä vaikuttavan osaltaan myös esityksessä muodostuvan vuorovaikutuksen olosuhteisiin.

Hahmotan esiintyjien ja katsojien toiminnan sekä esitystapahtumassa muodostuvan vuorovaikutuksen ennakoimattomuuden korostavan myös merkityksenmuodostamisen prosessin havainnoimista. Merkityksenmuodostamisen kollektiivisuuteen liittyvä stereotypiointi voi hahmottua esityksessä myös yhtenä sisällöllisenä teemana. Osalla esiintyjistä on joko näkyvä kehitysvamma tai he ovat eläneet eri syistä yhteiskunnallisesti syrjäytyneinä. Asetelma voi provosoida katsojaa tarkastelemaan paikoin myös omia havaintojaan ja reaktioitaan. Vaikuttavatko esiintyjien erilaiset taustat ja vallitsevat yhteisölliset stereotypioinnit omaan katsomisen asenteeseen, ja missä määrin omat reaktioni ovat kollektiivisesti tuotettuja? *La Menzognan* esiintyjien taustojen moninaisuus voi asettaa katsojan tarkastelemaan lähemmin myös erilaisuutta ja syrjäytymistä; ketkä luokittelevat, keitä, ja miksi. Havainnoitavaksi asiaksi voi nousta myös esityksessä muodostuvan kollektiivisen vuorovaikutuksen vaikutus esityksestä tehtyyn subjektiiviseen arvioon.

Näen esityksessä muodostuvan vuorovaikutuksen estetisoitumisen sekä katsojien henkilökohtaisten ja kollektiivisten reaktioiden havainnoimisen alkaneen korostua taiteen avantgarden seurauksena. Taiteen avantgarden voi nähdä pyrkineen osaltaan kumoamaan taideinstituution, taideteoksen ja vastaanottajan välistä etäisyyttä. Taideteoksen merkityksen muodostumisen nähtiin tapahtuvan tekijän tai taideinstituution auktoriteetin sijaan taiteen vastaanottajassa. Historiallinen avantgarde ajoittuu 1900-luvun alkupuolelle ja linkittyy voimakkaasti myös ajan yhteiskunnallisiin muutoksiin sekä taideinstituution asemaan yhteiskunnassa. Taiteen yhteiskunnallisen aseman voi nähdä muuntuneen voimakkaasti yhteiskunnan modernisoitumiskehityksen myötä. Käsittelen seuraavassa alaluvussa tarkemmin taideinstituution yhteiskunnallista asemaa ja sen kehitystä keskiajalta yhteiskunnan modernisoitumiseen asti. Pyrin taustoittamaan taideinstituution yhteiskunnallisen aseman tarkastelulla avantgarden toimintatapoja ja sen aikaansaamia muutoksia estetiikassa ja taiteen yhteisöllisissä vaikutusmekanismeissa. Käytän luvussa pääsääntöisenä lähteenä Peter Bürgerin teosta *Theorie der Avantgarde* (1974).

2.2. Taiteen yhteisöllisyys ja historiallinen avantgarde

Taiteen ja yhteisöllisyyden välinen suhde on sisältänyt erilaisia historiallisia vaiheita riippuen taideinstituution yhteiskunnallisesta asemasta. Bürgerin mukaan keskiajalla taide linkittyi kiinteästi sosiaalisen instituution uskontoon. Pyhä taide toimi kulttiobjektina, jonka tehtävänä oli representoida ja uusintaa yhteisön uskontoa. Instituution toiminta perustui vahvasti kollektiivisuuteen myös taiteen tekemisen ja vastaanoton osalta. (Bürger 1974, 64.) Samalla tavoin keskiajan teatteri kuvasti kollektiivisesti uskonnollisia hierarkioita. Bürgerin mukaan taide alkoi irtautua uskonnollisuudesta hovitaiteen kautena. Hovitaide oli edelleen representoivaa, mutta sen sisältö muuttui pyhästä yhteisölliseksi. Representaation tarkoituksena oli vahvistaa nyt hovi yhteisöä ja sen jäsenten uskollisuutta. Keskiajan taiteen tuotannon kollektiivisuudesta poiketen hovitaiteilijat hahmottuivat yksilöinä, joiden tekemät teokset olivat uniikkeja. Vastaanotto pysyi edelleen

kollektiivisena. (Bürger 1974, 64.) Seuraava käänne taideinstituution kehityksessä tapahtui Bürgerin mukaan 1700-luvulla porvariyhteiskunnan kehittymisen myötä. Hovin auktoriteetti taiteeseen löyheni, ja samalla väljentyi taiteilijoiden suhde taiteen tukijoihin. Hovia representoiva kulttuuri korvaantui porvariskulttuurilla, jossa taiteen tukemisen korvasi tuoton maksimoinnin periaate ja riippuvuus markkinoista. (Bürger 1974, 65–66.) Bürgerin mukaan taiteilijat alkoivat suhteellisen nopeasti protestoida taiteen kaupallista lähtökohtaa vastaan. Moderni taidekäsitelmä laajassa merkityksessä sai alkunsa, kun taide julisti itsensä autonomiseksi 1700–1800-lukujen vaihteessa voidakseen reflektoida yhteiskuntaa vapaasti. Reflektion asenne oli usein kriittinen, mikä synnytti enenevissä määrin ristiriitaisuuksia taiteen ja yhteiskunnan välille. (Bürger 1974, 32.) Taiteen autonomisuus ja kiihtyvä yhteiskunnallinen eriytyminen johti kuitenkin myös taiteilijoiden oman välineensä yhteiskunnallisen tehottomuuden tajuamiseen ja vaikuttamiskyvyttömyyden tunteeseen. Taiteilijat alkoivat tarkastella kriittisesti myös omaa toimintaansa sekä siihen liittyviä yhteiskunnallisia vaikutusmekanismeja (Bürger 1974, 34).

Modernisoitumiskehityksessä yhteiskunnan toimintatavan voi nähdä kääntyneen auktoriteettiuskoon perustuvasta yhteisöllisyydestä maalliseen ja porvarilliseen kulttuuriin, jossa yksilö alkoi hahmottua erillisenä osana yhteisöä. Samassa yhteydessä taiteen tuotanto sekä vastaanotto muotoutuivat yksilöllisiksi toiminnoiksi, eivätkä olleet enää sidoksissa yhteisölliseen käytännön elämään. Taide alkoi representoida uskonnollisten tai yhteisöllisten yhteiskunnallisten hierarkioiden sijaan tavallisen ihmisen maallista elämää. Bürgerin mukaan porvariskulttuurissa taiteen tehtävänä oli toimia porvarillisen luokan itseymmärryksen välineenä. Yhteisöllisten tavoitteiden sijaan taiteesta tuli taiteen sisältö itsessään. (Bürger 1974, 64.)

Taiteen yhteisöllisestä elämästä irtautumisen voi hahmottaa tapahtuneen yhteiskunnallisen arvomaailman muutoksen seurauksena. Bürgerin mukaan yhteiskunnan pysyvät humanit arvot oli aluksi ymmärretty taiteen avulla. Yhteisön arvot siirrettiin sukupolvelta toiselle yhteisöllisissä rituaaleissa. (Bürger 1974, 37.) Uskontoon perustuvan maailmankatsomuksen hajottua yhteiskunnan modernisoitumisen myötä, taide alkoi

heijastaa mielikuvia arvoista, jotka edustivat menneiden arvojen sijaan parempaa tulevaisuutta. Yhteisön moraalinen perusta alkoi rakentua yhteiskunnan sosiaalisen järjestyksen ihanteille. Teatterintutkija Irmeli Niemen mukaan tieteen kehittyminen 1900-luvun Euroopassa horjutti edelleen uskoa pysyviin luonnonlakeihin ja loi jatkuvasti uutta maailmankuvaa. Teknisten havaintovälineiden kehittyessä ilmiöiden tarkka havainnoiminen ja mitattavuus nähtiin aikaisempaa tärkeämpänä. Humaanit arvot korvautuivat entisestään yhteiskunnallisilla arvoilla, jotka korostivat luonnontieteen ja teknologian kehittymistä sekä pyrkimystä taloudelliseen kasvuun. Pyrkimys laajenevaan teollisuuteen ja talouskasvuun takasivat porvariston yhteiskunnallisen merkityksen ja arvovallan myös tulevaisuudessa. (Niemi 1975, 13.)

Porvarillisen yhteiskunnan arvomaailma pyrki löytämään yleistettäviä totuuksia maailmankatsomuksensa perustalle myös estetiikassa. Teatterintutkija Riitta Pohjola–Skarpin mukaan porvariyhteiskunnassa vallitseva esteettinen ideaali korosti ajatusta yksilön sensuaalisuuden ja moraalisuuden välisestä harmoniasta. 1800-luvun taidekäsityksessä esteettinen nautinto perustui järjen käytölle sekä sosiaalisen ja psyykkisen harmonian odotuksille. Ajan merkittävien taiteen teoreetikoiden Immanuel Kantin ja Friedrich Schillerin mukaan taiteen tehtävä liittyi järjen ja aistitodellisuuden yhdistämiseen. Kant näki maailman jakautuneen kahteen todellisuuteen; järkitodellisuus käsitteli moraalin vapautta, aistitodellisuuteen liittyivät puolestaan tarpeet. Kant kritisoi yhteiskunnallista harmonian ihannetta, sillä se pienensi taiteen vastaanottajan todellisen moraalisuuden valinnan vapautta. Porvariyhteiskunnassa vallitseva harmonian vaatimus estetiikassa uhkasi kuitenkin rappeuttaa taiteen pelkäksi älylliseksi vastineeksi yhteiskunnan vajavuuksiin. Modernin taidekäsityksen voi hahmottaa ristiriitaisena, sillä esteettiseen kokemukseen pääsy edellytti järjen käyttöä, mikä sulki samalla pois spontaanin kokemisen mahdollisuuden. (Pohjola–Skarp 2010.)

Bürgerin mukaan 1920-luvun avantgardistiset liikkeet nousivat vastustamaan autonomisen ja vain itseään heijastavan taiteen asemaa porvariyhteiskunnassa. Avantgardistien tavoitteena oli kumota taiteen itselleen rakentama, käytännön elämästä erillinen instituutio. Yhteisöstä eriytynyt taideinstituutio hahmottui vaikutuskyvyttömänä ja tarpeettomana

kapitalistisen kulttuurin jatkeena, joka ei kyennyt peilaamaan yhteiskunnallista todellisuutta spontaanisti. Bürgerin mukaan historiallisen avantgarden pyrkimyksenä oli yhdistää taide uudelleen käytännön elämään (Bürger 1974, 29.) Historiallinen avantgarde teki pesäeron myös taiteen perinteen ja siihen kuuluvan representoivan systeemin kanssa (Bürger 1974, 71). Avantgardistit vaativat, että taide tulee jälleen käytännölliseksi, mutta taideteosten sisältöihin ei kuitenkaan saanut kohdistua yhteiskunnallisen merkittävyyden vaatimuksia (Bürger 1974, 69). Kumottuaan ajatukset sekä taiteen autonomisuudesta että representoivasta systeemistä, historiallisen avantgarden voi nähdä purkaneen ja tarkastelleen kriittisesti autonomisen taiteen toimintatapoja ja vaikutuksia kapitalistisessa yhteiskunnassa. Hahmotan historiallisen avantgarden pyrkineen tuomaan katsojan nähtäville paitsi taideteoksen rakenteet ja esteettisen muodostumisprosessin, myös koko taideinstituution toimintatavan. Visuaalisen journalismin professori Janne Seppänen linkittää avantgarden toiminnan erityisesti taiteen yhteisöllisyyteen. Seppäsen mukaan kapitalistiseen kulttuuriin liittyy ihmisten välisen vuorovaikutuksen esineellistyminen. Kapitalistisessa kulttuurissa yksilön on mahdollista yksilöllistyä ja yhteiskunnan kehittyä yksilöstä riippumattomana, minkä varjopuoleksi voi hahmottaa vieraantumisen tuntemukset yksilötasolla. Seppänen näkee avantgardeliikehdinnän kohdistuneen käytännössä yksilön yhteiskunnasta vieraantumista vastaan. (Seppänen 1995, 42.)

Vaikka avantgarden käsitteeseen sisältyy voimakas yhteiskunnallinen ja poliittinen lataus, rajaan tarkastelukulmani jatkossa koskemaan ensisijaisesti taiteen ja avantgarden estetiikkaa. Näen historiallisen avantgarden muuttaneen voimakkaasti taiteen totunnaisia vaikutusmekanismeja sekä taiteeseen liittyvää käsitystä yhteisöllisyydestä. Taiteen avantgarde korosti yhteisöllisyyden ja kollektiivisen vuorovaikutuksen havainnoimista osana taideteoksen rakentumista. Avantgarde purki aikaisempia taiteen konventioita tarkastellakseen taiteen toimintaa uudesta näkökulmasta ilman konventionaalisia toimintatapoja tai taideteosten ennalta liitettyjä merkityssisältöjä. Toiminnan voi nähdä herättäneen vastaanottajan tarkastelemaan myös taiteen, itsensä ja yhteisönsä välisiä asetelmia, suhteita ja riippuvuuksia. Teatterissa sen voi nähdä liittyvän esiintyjän ja katsojan välisen vuorovaikutuksen mekanismien muuntumiseen. Käsittelen seuraavassa luvussa tarkemmin kollektiivista vuorovaikutusta teatteriesityksen estetiikkana.

3. VUOROVAIKUTUKSEN ESTETIIKASTA

Avantgarden suuntausten voi nähdä korostaneen taiteen vastaanottajan asemaa. Käytännössä avantgarde purki aikaisempia taiteen konventioita, jotka liittyivät taideteoksen rakenteeseen ja rakentumisprosessiin. Toiminnan pyrkimyksenä oli osallistaa taiteen vastaanottajat taideteoksen rakentumisen prosessiin sekä taideinstituution toimintaan muuntamalla edeltänyttä taideinstituution toimintatapaa, jossa teos ja tekijä hahmottuvat auktoriteetteina. Samalla tavoin avantgardeteatterissa katsoja alkoi hahmottua osallisena esityksen rakentumiseen. Katsojan asema muuttui ulkopuolisesta ja aineettomasta katseesta ruumiillistuneeksi osaksi esitystä. Katsojasta tuli esiintyjien toiminnan ja olosuhteiden vaikutuksen kohde, ja samalla hänet voitiin nähdä esityksen semioottisena materiaalina. Taiteen totunnaisen muodostumistavan kumoutumisen voi nähdä edellyttäneen muutoksia myös teatteriesityksen toimintamekanismeissa sekä vallinneessa representaatiokäsityksessä.

3.1. Taideteos epäorgaanisena prosessina

Avantgardistit muokkasivat taideteoksen käsitettä perusteellisesti. Bürgerin mukaan taiteilijan asenne materiaalia kohtaan alkoi vaikuttaa teoksen koostumukseen. Avantgardisteille materiaali on tyhjä merkki, johon he voivat liittää merkityksiä, jolloin taideteos hahmottuu epäorgaanisena. Epäorgaanisessa taiteessa merkit ovat fragmentteja eli elementtejä, jotka on irrotettu kokonaisuudesta ja eristetty niille ominaisen toiminnan kontekstista. Fragmentteja yhdistettäessä muodostuu uusia merkityksiä, jotka eivät perustu fragmenttien alkuperäiseen kontekstiin. Epäorgaaninen taide perustuu eri materiaaleista eristettyjen osien yhdistelyyn, jolloin taiteilija tai vastaanottaja asettaa paikalleen niiden merkitykset. (Bürger 1974, 95.)

Fragmentaarisuuden voi hahmottaa olevan seurausta 1900-luvun alkupuolen sosiohistoriallisesta kehityksestä porvaris–kapitalistiseen yhteiskuntaan ja massakulttuurin kasvuun. Bürgerin mukaan massakulttuurin ja kaupallisuuden lisääntyessä taide linkittyi oman aikansa sosiaaliseen todellisuuteen materialistisen estetiikan avulla. Modernissa materialistisessa estetiikassa muoto alkoi dominoida taiteen keinoja ja sisältöä. (Bürger 1974, 81.) Massakulttuuri ja kaupallisuus uudistivat ja monimutkaistivat myös taiteen tuotantoa ja taideteoksen sisältöä. Keskustelua herättivät erityisesti taideteoksen alkuperä ja yhdenmukaisuus sekä taiteen tuotannon taustalla vaikuttavat tekijät. Keskustelun myötä käsitys korkeataiteen autonomisuudesta kyseenalaistui. (Bürger 1974, 84.) Avantgarden suuntaukset eivät pyrkineet kehittämään periodille tyypillistä tyyliä, vaan ne käyttivät perustanaan menneiden aikojen taiteellisia keinoja, jolloin taideteokset ja taiteen edeltävät vaiheet tulivat tunnistettaviksi yleisellä tasolla (Bürger 1974, 86). Toimintatapa kumosi ajatusta taiteen autonomisuudesta lähentäen taidetta käytännön elämään sekä yhteisöllisyyteen. Bürgerin mukaan avantgarde pyrki sillä tavoin ymmärtämään taiteen tapaa toimia yhteiskunnassa, ja hahmottamaan samalla omaa sosiaalista statustaan (Bürger 1974, 98).

Taideteoksen epäorgaanisuuden voi nähdä vapauttavan sekä materiaalin merkityssisällön että taideteoksen toimintatavan ennalta sovitusta sidonnaisuuksista. Epäorgaaniset teokset ovat usein montaasitekniikalla koottuja teoksia. Montaasi on kuvataiteessa käytetty tekninen menettelytapa, joka liittyy elementit yhteen. Se korostaa taideteoksen kokoamisen prosessia, mikä synnyttää myös vaikutelman liikkeestä. (Bürger 1974, 98-99.) Montaasitekniikka sekä materiaalin epäorgaanisuus hahmottuvat samansuuntaisina avantgarden taiteen esteettisten pyrkimysten suhteen. Avantgarden estetiikan voi nähdä tarkastelevan vastakkaisuuksia esimerkiksi rakentumisen ja hajoamisen, representaation ja todellisuuden, yleisen ja yksityiskohtaisuuden sekä määrän ja laadun välillä. Sekä taideteoksen epäorgaanisuuden että montaasitekniikan voi nähdä liittyvän avantgarden tavoitteeseen tuoda esiin ilmiöiden mahdollisuuksia rakentua myös vaihtoehtoisin tavoin.

Teatterissa epäorgaanisuuden voi hahmottaa esitysrakenteen fragmentaarisuutena. Kokonaisuus voi rakentua pirstaleisista osista esimerkiksi muunnettaessa tapahtumien loogista aikaan tai paikkaan liittyvää lineaarisuutta. *La Menzognassa* fragmentaarisuus näkyy esimerkiksi aikaan ja tilaan liittyvien osatekijöiden muunteluna. Esitys sisältää aikaan ja paikkaan liittyviä hyppyjä sekä ajallisten jännitteiden, kuten keston, tempon sekä reaktiovasteiden muuntelua myös kohtausten sisällä. Eri todellisuuksien tilat hahmottuvat päällekkäisinä ja samanaikaisina:

Esityksen alku rakentuu pienieleisesti hiljaisuudessa ja hidastetulla tempolla. Lavalle saapuu tavanomaista hidastetummin liikkuva mies. Hän kävelee pukukaapeille ja vaihtaa työhaalarin ylleen. Liikkeen hitaus sekä miehen neutraali, mutta intensiivisesti harkitseva olemus vieraannuttaa toiminnan normaalista arkitoiminnosta. Lopulta mies kävelee näyttämön takaosassa olevasta pimeästä ovesta ulos. Sama kaava toistuu eri henkilöillä, miehillä ja naisilla. Työhaalarin vaihtamisen jälkeen jokaisesta henkilöstä tulee sukupuoleton ja persoonaton olento. Viimeinen pimeään menijä on Bobo, joka kävelee juhlasmokissa ja hatussaan näyttämön poikki vaihtamatta vaatteitaan. Bobo on lyhytkasvuinen ja kävelykepin tukemana luonnostaan hitaasti liikkuva henkilö. Bobon jälkeen ensimmäinen ovesta sisään mennyt mies tulee takaisin ja vaihtaa samalla tempolla ja intensiteetillä ylleen mustat juhlavaatteet. Hän ottaa käteensä kukkakimpun.

Mies istuu näyttämön etuosassa olevan metallisen kehikon päälle, kuten odottaisi puistonpenkillä jotakuta. Lopulta mies asettuu kehikkoon makaamaan kuin ruumisarkkuun laskien kukkakimpun rinnalleen. Samaan aikaan näyttämö pimenee ja takaseinään heijastuu Thyssen Krupp -nimisen yhtiön mainosvideo. Mainoksessa lapset keskustelevat siitä, missä heidän isänsä on töissä. Jokaisen lapsen isä on töissä Thyssen Krupp -yhtiössä rakentamassa parempaa tulevaisuutta. Yhtiö näyttäytyy globaalina teknologiaa, luovuutta, kehitystä ja tulevaisuutta edustavana firmana. Lasten äänet sekä heidän tulevaisuuden unelmiinsa viittaaminen vetoavat tunteisiin vastapainona taloudellista voittoa tavoittelevalle suuryhtiölle. Kohtauksessa mainoksen luoma kuva teknologian kehityksestä ja tulevaisuudesta rinnastuvat ruumisarkussa makaavaan mieheen.

La Menzognan esitysrakenteen pirstaleisuutta korostaa ajalliseen jännitteeseen liittyen toiminnan tempon ja keston vaihtelut, jotka muuntuvat intensiivisestä pysähtyneisyydestä voimakkaaseen ja dynaamiseen tapahtumien kulkuun. Tilaan liittyvien elementtien suhteen kohtauksissa vaihtelee vuoroin arkitodellinen, vuoroin alitajuinen unenomainen logiikka. Eri todellisuuden tilat sekoittuvat usein myös saman kohtauksen sisällä. Mainoksen virtuaalinen arkitodellisuus sekoittuu esityksen todellisuuteen, jossa on läsnä samanaikaisesti tulevaisuuden sekä kuoleman teemat. Todellisuuksien eri tasot sekoittuvat myös esiintyjien fyysisissä olemuksissa. Näyttämöllä on myös samanaikaisesti sekä vieraannuttavia hahmoja, että arkitodellisia henkilöitä, kuten Bóbo tai Delbono. Esityksen logiikka muodostuu jatkuvasti liikkuvista vaikutelmista, joita kohtaukset herättävät. Bürgerin mukaan epäorgaanisessa taideteoksessa merkki ei suosi teosta kokonaisuutena, vaan todellisuutena. Esityksen epäorgaanisuuden logiikka edellyttää katsojalta todellisuuden käsittämistä fragmentoituneena. (Bürger 1974, 97.)

Fragmentaarisen taiteen havainnoimisen voi nähdä edellyttävän katsojalta tietynlaista vastaanoton moodia, joka Bürgerin mukaan on aina esteettisen vaikutuksen merkityksen rakentumisen perustana. Moodi muuttuu sen mukaan, onko taideteos orgaaninen vai epäorgaaninen. Orgaanisessa taideteoksessa materiaalin merkitsevyys omassa kontekstissaan säilytetään. Orgaanisen taiteen elementit saavat merkityksensä vain, jos ne ovat suhteessa kokonaisuuteen. (Bürger 1974, 97.) Epäorgaanisessa teoksessa, kuten montaasiteknikalla kootuissa teoksissa, yksittäisillä elementeillä puolestaan on paljon suurempi autonomia, ja siksi ne voidaan myös kokea ja tulkita yksilöllisesti ilman kokonaisuuden kattamista tai yhtenäisyyden vaatimusta (Bürger 1974, 98). Bürgerin näkemyksessä avantgarden taideteoksen epäorgaanisuuden tuoma rakenteellinen periaate sallii systeemissä olevan tai siihen piilotetun ideologian hajoamisen. Avantgardessa merkin vastaanottaja on vapaa reagoimaan teoksen viestiin yhteiskunnallisena kannanottona tai poliittisena ohjeena. (Bürger 1974, 108.)

Fragmentaarista osista koostuvissa teatteriesityksissä osien merkitykset eivät myöskään välttämättä perustu niiden alkuperäisiin konteksteihin. *La Menzognassa* alkuperäisten kontekstien muuntaminen näkyy erityisesti, kun Shakespearen *Romeo ja Julia* -draamatekstin ruumiillistaminen muuntuu voimakkaasti yhden repliikin aikana:

Mahtipontinen musiikki alkaa soida. Näyttämölle säntäilee miehiä työhaalarit yllään. Miehet repivät vaatteet yltään kouristellen kuin olisivat tulossa, ja jäävät lopulta makaamaan aloilleen. Musiikki hiljenee ja näyttämön takaosan pimeästä ovesta saapuu hitaasti mustaan kaapuun pukeutunut valkeakasvoinen naishahmo. Hahmon pää on luonnottomasti vinossa ja kämmenet käännettynä eteenpäin. Hahmo kävelee näyttämöllä kierroksen ja poistuu jälleen pimeästä ovesta. Lavan etuosaan kannetaan kylkimakuuasentoon luurangonlainen mies. Taskulamppu asetetaan osoittamaan miehen kasvoja.

Musiikki jatkuu ja alkaa jälleen voimistua. Näyttämön vasempaan takareunaan saapuvat veistokselliset valkoisiin pukeutuneet hattupäiset hahmot mustiin pukeutuneine saattueineen. Leveähattuinen hahmo kiipeää näyttämön keskiosassa olevalle rakennustelineelle ja alkaa lausua mikrofoniin vuorosanoja Shakespearen *Romeosta ja Juliasta*:

"Oi Romeo, Romeo... Miksi olet Romeo? Kiellä isäsi, luovu nimestäsi, tai ellet tahdo, takerru minun rakkauteeni, enkä minä ole enää Capulet. Vain sinun nimesi on vihollinen, sinä olet sinä, vaikka et olisikaan yksi Monteccheista. Mitä merkitsee Montecchi? Ei kättä, ei jalkaa, ei käsivartta, ei kasvoja, ei mitään ruumiin osaa... Vaihda nimeä! Mitäpä nimi merkitsee? Sillä, jota kutsumme ruusuksi, voisi olla jokin toinen nimi ja silti sillä olisi sama tuoksu."

Aluksi naisen puhe eläytyy kauniisti edustamaan näytelmän totunnaista tulkintaa ja tunnelatausta. Lausunta alkaa hiljalleen kuitenkin vääristyä epätoivoiseksi huudoksi ja kiljumiseksi. Vaikutelma Julian toiveikkaasta kaipauksesta kääntyy ilmaisemaan toivottomaan rakkauteen kuuluvaa epätoivoa ja tuskaa. Musiikki voimistuu, ja Delbono alkaa elehtiä raivokkaasti kuin kapellimestarina huudolle ja musiikille. Tunnelma kääntyy painajaismaiseksi. Äkkiä valot sammuvat. Näyttämölle esiin jää taskulampun valokiila osoittamaan luurangonlaihan miehen kasvoja ja ylävartaloa.

Kohtauksen tunnelma muuntautuu näyttelijäntyön ruumiillisen ilmaisun avulla, jolloin myös draamatekstiin perustuva osa vaikuttaa saaneen tavanomaista suuremman autonomian. Draamatekstiin perustuvassa epäorgaanisessa esityksessä esiintyjän vuorosanojen merkityssisältö voi muuttua puhumisen aikana, vaikka kirjoitettu teksti

pysyisi muuttumattomana. Merkitysten muuntaminen nostaa esiin esityksessä ruumiillistamiseen liittyvät rajattomat mahdollisuudet erilaisten merkitysten luomiseen. Samalla esiin voi nähdä nousevan draamatekstin tulkinnallisuuteen liittyvien totunnaisuuksien muodostumisen prosessin.

Näen fragmentaarisen esityksen korostavan katsojan asemaa esityksen koostajana. Esitykseen liittyvän epäorganisuuden voi nähdä pyrkivän paljastamaan esityksen rakentumisen prosessin myös katsojalle. Toimintatavan voi nähdä liittyvän kiinteästi avantgarden pyrkimyksiin, jotka tähtäsivät taiteen lähtökohtaiseen yhteisöllisyyteen ja siihen liittyvään vuorovaikutteisuuteen. Paljastamisen teeman voi nähdä liittyvän osittain myös avantgarden estetiikkaan, joka pyrki liittämään katsojan osaksi taideteoksen koostumisen prosessia. Kun katsojan on mahdollista tarkastella omaa suhdettaan esitykseen sekä suhtautumisensa vaikutusta teoksen rakentumisen prosessiin, taiteen omalakisen toiminnan yhteisöstä erillisenä voi nähdä kumoutuvan.

Paljastamisen teema näyttäytyy *La Menzognassa* myös esityksen yhtenä ilmimerkityksenä liittyen erilaisten yhteisöllisten valta-asetelmien tarkasteluun. Delbono aloittaa esityksen juonnolla, joka esittelee esityksen lähtökohdan; tulipalon Thyssen Krupp -yhtiön Torinossa sijainneella tehtaalla. Tehtaan työntekijöiden työskentelyolosuhteet ja työturvallisuus todettiin palon jälkeen olleen ala-arvoisia. Esityksessä paljastetaan katsojalle Thyssen Kruppin mediassa annetun kuvan toinen puoli, yhtiön toimintatapa työntekijän näkökulmasta. Valta-asetelmien paljastamiseen liittyvän teeman voi hahmottaa kulkevan myös läpi esityksen kohtauksissa, joissa käsitellään globaaliin talouselämään ja kapitalismiin, uskontoon sekä mafiaan sisältyviä toimintatapoja ja niiden sisältämiä ristiriitaisuuksia. Valta-asetelmia käsitellään myös yksilön tasolla tarkasteltaessa yksilön asemaa yhteisöllisen normin ja stereotypionnin kohteena.

3.2. Postdraamallisen teatterin fragmentaarinen esitysrakenne

Avantgarden taideteoksen epäorgaanisuuden ja fragmentaarisuuden voi nähdä korostuvan erityisesti draaman jälkeisessä teatterissa. Saksalainen teatterintutkija Hans-Thies Lehmann on määritellyt postdraamallista teatteria teoksessaan *Draaman jälkeinen teatteri* (1999). Postdraamallinen teatteri terminä sisältää vertauskohdan draamalliseen teatteriin. Lehmannin mukaan draamallinen teatteri viittaa aristoteeliseen teatteriin, johon kuuluu draamallisen rakenteen säännönmukaisuus. Säännönmukaisessa rakenteessa draamallisuuden muodostaa toiminnan looginen ykseys, johon kuuluu tapahtumien syy-seuraussuhteiden rationaalisuus sekä juonen kulun selkeys. Lehmannin näkemyksessä draamallisesti säännönmukainen teatteri on alisteinen tekstin uskottavuudelle ja todenmukaisuudelle. (Lehmann 2009, 17.) Lehmannin määrittämän postdraamallisuuden voi nähdä viittaavan käsitteellisesti draamatekstin ohittamiseen perinteen historiallisella akselilla, ja sen voisi hahmottaa myös eräänlaisena avantgardeteatterin jatkeena. Molemmat ilmiöt pyrkivät vastustamaan draamatekstiin perustuviin normitettuihin muotoihin nojautuvaa teatteria rikkomalla tekstilähtöisen teatterin konventioita. Konventioiden rikkominen näkyy konkreettisesti sekä avantgardeteatterissa että postdraamallisessa teatterissa esiintyjän ruumiillisuuden korostumisena sekä pyrkimyksenä muuntaa esitystilaan, esityksen vuorovaikutteisuuteen ja esityksen rakentumiseen liittyviä totunnaisia toimintamalleja. Draamatekstiin liittyvän loogisuuden kumoutumisen voi nähdä korostavan havainnoitavina seikkoina esitysrakenteen fragmentaarisuutta sekä esityksen rakentumista prosessina.

Draaman jälkeisyys terminä on kuitenkin kiistanalainen, sillä tietyn draamallisuuden ja tekstuaalisuuden voi nähdä sisältyvän joka tapauksessa kaikkiin esityksiin. Draamallisen ja postdraamallisen teatterin eroavuutta voi hahmottaa osin tekstuaalisuuden ja ruumiillisuuden akselilla. Ranskalaisen filosofi Denis Guénoun mukaan teatteriin kuuluu aina sekä draamatekstin muodostama kirjallinen, että näyttelijän muodostama ruumiillinen kiinne kohta. Teatteri on niiden välissä olevan keskinäisen suhteen toimintaa tilassa ja ajassa. (Guénoun 2005, 45.) Guénoun näkemyksessä teatterillisuuden synnyttää tekstin

ruumiillistaminen näyttämöllä konkreettisesti eläväksi, samalla kun katsoja pyrkii antamaan ruumiillisuudelle merkityksiä ja sanojen mielen (Guénoun 2005, 41). Guénoun mukaisesti ajateltuna sekä draamallinen että draaman jälkeinen teatteri synnyttävät teatterillisuuden liikkeessään ruumiillisuuden ja tekstuaalisuuden välimaastossa. Draamallisen ja draaman jälkeisen teatterin eron voi nähdä välimaaston lähtökohtaisissa painotuksissa. Postdraamallinen teatteri ei perustu perinteisen teatterin tavoin draamatekstin ideaan ja fiktiiviseen maailmaan, vaan keskittyy ruumiillisuuteen ja sen avulla ajankohtaisen todellisuuden ilmaisuun. Näkemyksen voi tosin tehdä ongelmalliseksi draaman jälkeisen teatterin määrittely suhteessa esimerkiksi tanssiteatteriin.

Tarkasteltaessa postdraamallisen teatterin esitysrakennetta, Lehmann näkee draaman jälkeisen teatterin palauttavan teatterin keskiöön draamatekstiin liittyvän loogisuuden tavoittelun sijaan esityksen ja esitystapahtuman muodostavat tekijät. Postdraamallinen teatteri korostaa visuaalisuutta, jolle on tyypillistä esityksen ajan ja tilan elementtien muuntamisen logiikka. (Lehmann 2009, 18.) Muuntamisen logiikan voi nähdä pyrkivän kiinnittämään katsojan huomion tiiviimmin esitystapahtumaan, esityksessä vallitsevien olosuhteiden, tekijöiden ja niiden välisten suhteiden havainnoimiseen. Lehmannin mukaan esityksen ajallisia elementtejä ovat esimerkiksi tapahtumien samanaikaisuus, synestesia, tiivistymät tai siirtymät, joita voidaan muunnella esittämisen tasolla esimerkiksi tempon ja keston vaihtelun, toiston, pysähtyneisyyden, syy-seuraussuhteiden kääntyneisyyden ja ajallisten hyppyjen avulla. (Lehmann 2009, 299.) Teatteritilan muuntautuvuuteen puolestaan kuuluu konkreettisen teatteritilan lisäksi teatterin abstrakti tila, jonka osalta Lehmann näkee postdraamallisen esityksen lähentyvän teatteritapahtumassa olevaa todellisuutta. Postdraamallinen esitys lähenee teatteritapahtuman todellisuutta, kun esiintyjien toiminta ei osoita eroavuutta esityksen todellisuuden ja kyseisen teatteritapahtuman muodostaman todellisuuden välille. (Lehmann 2009, 22.)

La Menzognassa postdraamallisen teatterin todellisuus ja esitystapahtuman todellisuus yhdistyvät esityksen ”väliajalla”. Väliaika kuulutetaan, ja kuulutus nostaa aluksi esiin teatteritapahtuman totunnaiset ajalliset raamit. Kuulutuksesta huolimatta esiintyjien toiminta jatkuu muuttumattomana. Näyttämötoiminnan jatkuessa katsojat eivät myöskään

liiku paikoiltaan, vaan jäävät seuraamaan esiintyjä, jotka siirtyvät osittain katsomotiloihin. Näyttämölle saapuu samaan aikaan taulukauppias esittelemään sanojensa mukaan huipputaidetta. Taulut vaikuttavat amatöörin maalaamilta, tai ovat kitchiä. Väliaikaan liitetyt ajalliset raamit rikkoutuvat sekä katsojien että esiintyjien toiminnan jatkuessa muuttumattomana kuulutuksenkin jälkeen. Esiintyjien jatkaessa toimintaansa katsomotilassa, myös abstraktiin teatteritilaan liittyvät totunnaisuudet rikkoutuvat. Lehmannin mukaan estetisoiduissa väliajoissa on kyse esityksen aikana syntyvän kokemuksen autonomisen ajan säilyttämisestä (Lehmann 2009, 299). Konventioiden rikkominen tilankäytön, ajan sekä esiintyjien ja katsojien toiminnan osalta korostaa teatterin tapahtumallisuutta sekä esityksen prosessimaista rakentumista teatteritapahtuman aikana muodostuvassa esityksen todellisuudessa (Lehmann 2009, 22). Näen sekä esitystapahtumaan liittyvien totunnaisten konventioiden rikkomisen, että esitysrakenteen fragmentaarisuuden korostavan esityksen aikana muodostuvaa vuorovaikutusta sekä sen havainnoimisen merkitystä.

Lehmannin mukaan draaman jälkeisessä teatterissa teatteritilan todellisuus voi limittyä arkitodellisuuden kanssa ja avautua ajallisesti nykyhetken lisäksi myös menneeseen. Hän puhuu draaman jälkeisen teatterin monikerroksisesta aika-tilasta, joka sisältää esityksen ajan lisäksi teatteria tekevien taiteilijoiden elämäntarinoita ja heidän aikaansa. (Lehmann 2009, 283.) Esitystapahtuman todellisuuden voi nähdä sisältävän arkitodellisia asetelmia ja historiaa myös *La Menzognassa*. Katsoja voi olla tietoinen esiintyjien henkilöhistoriasta, tuotantoprosessista ja tuotantoryhmän elinolosuhteista. Esitykseen liittyvä mediajulkisuus on keskittynyt erityisesti niihin esiintyjiin, jotka eivät ole saaneet perinteistä näyttelijänkoulutusta. Tampereen Teatterikesän internetsivuilla *La Menzognaa* esitellään seuraavasti:

“La menzogna etsii vastausta kysymykseen, minkä arvoinen on ihmiselämä ja mikä on sen painoarvo yhteiskunnassamme. Delbonon seurueen sekalaisuus on todistus tälle maailmankatsomukselle. Delbono tapasi 73-vuotiaan Bobon vuonna 1996. Bobo syntyi kuurona ja pienipäisenä ja hänet sijoitettiin laitoshoitoon 45 vuodeksi. Gianluca Ballarélla on puolestaan Downin syndrooma ja riutuneen laiha Nelson Lariccia eli vuosia kaduilla kodittomana.” (www.teatterikesa.fi / main programme 2011 – vapaa suomennos)

Draaman jälkeisen teatterin tilaan ja aikaan liittyvä päällekkäisyys ulottuu usein esityksen ulkopuoliseen todellisuuteen. Aikaan ja tilaan liittyvä päällekkäisyys ja samanaikaisuus voidaan hahmottaa osittain myös mediapainottuneen kulttuurin toimintarakenteena. Lehmannin mukaan postdraamallisen teatterin havainnointitapa muistuttaa havainnoimisen tapaa mediapainottuneessa yhteiskunnassa (Lehmann 2009, 425). Teatterin mediakentän laajentuminen ja median arkipäiväistyminen alkoi Lehmannin mukaan 1970-luvulla (Lehmann 2009, 51). Television voi nähdä arkipäiväistyneen todellisuuden epäyhtenäisyyden, päällekkäisyyden, epäjatkuvuuden ja vaihtelun fiktiivisen sekä arkitodellisen maailman välillä. Kohtausten ja toiminnan kerrostuminen ja toistuvat keskeytykset heijastuvat Lehmannin mukaan myös teatteriin, jolloin teatterin havainnointi vaihtelee kuvahavainnoimisen ja arkitodellisen kohtaamisen välillä. (Lehmann 2009, 372.) Postdraamallisen teatterin voi hahmottaa häilyvärajaisena, sillä se vaikuttaa omaksuvan toimintamalleja jatkuvasti muuntuvasta yhteiskunnasta, sen sijaan että se loisi toiminnalleen rajattua ja kiinteää instituutiota.

Lehmann ryhmittelee mediamuodot draaman jälkeisessä teatterissa neljään ryhmään. Mediamuodot voivat näkyä postdraamallisessa esityksessä ajoittain käytettävänä, innoituksen lähteenä, perustana tai videoinstallaation muodossa. Ajoittain käytetty mediateknologia ei määritä teatterikonseptia. Innoituksen lähteenä käytettäessä media voi puolestaan toimia inspiroivana tekijänä esityksen estetiikalle tai muodolle, ilman että tekniikalla olisi kuitenkaan varsinaista roolia esityksessä. Mediamuodot voivat toimia myös joidenkin teatterimuotojen perustana ja mediataidetta voidaan käyttää olennaisena osana esitystä esimerkiksi videoinstallaation muodossa. (Lehmann 2009, 379.) *La Menzognassa* median vaikutus näkyy draaman jälkeiselle teatterille ominaisesti ohjausestetiikassa nopeina kuvanvaihtoina, lyhyinä dialogeina, tempon vaihteluna ja päällekkäisyytenä. Nopeat kuvanvaihdot rinnastuvat usein ruumiillisen liikkeen hidastamiseen. Totunnainen inhimillinen tempo säilyy muuttumattomana ainoastaan esityksen juonnossa Delbonon siirtyessä paikoin selostamaan esitystä mikrofoniin katsomotiloista käsin. Yksilön kokemuksiin perustuva selostus rinnastuu näyttämötaphtumiin, jotka koostuvat usein nopeatempoisten videoleikkeiden ja hidastettujen ruumiintekniikkojen yhdistelmistä.

Lehmann näkee toimintatavan nostavan esiin median katkaiseman siteen katsojan kokemuksen ja havainnoimisen välillä (Lehmann 2009, 424). Hän yhdistää ilmiön avantgardeteatterin estetiikkaan. Lehmannin mukaan draaman jälkeisessä teatterissa käytetyt mediamuodot pyrkivät hakemaan kosketuspintaa keinotekoisesti muunneltuun havainnoimiseen ja sitä kautta katsojan spontaanin kokemuksen herättämiseen. (Lehmann 2009, 372.) Draaman jälkeisen teatterin havainnointiin liittyvien muutosten voi tältä osin nähdä liittyvän avantgardistiseen pyrkimykseen taistella yhteiskunnallista vieraantuneisuutta vastaan.

Näen draaman jälkeisen teatterin saaneen joltain osin vaikutteita avantgardeteatterin muodoista ja pyrkimyksistä. Draaman jälkeiseksi teatteriksi määriteltäviä esityksiä voidaan hahmottaa avantgardelle tyypillisinä epäorgaanisina ja prosessimaisesti muodostuvina esityksinä, joille ominaista on esitysrakenteen fragmentaarisuus. Fragmentaarisuuden voi nähdä vaikuttavan myös esityksessä syntyvän kollektiivisen vuorovaikutuksen mekanismeihin, sekä korostavan vuorovaikutuksen prosessin havainnointia. Esityksen aikana muodostuva vuorovaikutus voi olla muuntuva ja myös katkonainen. Vuorovaikutuksen katkeamat ovat tilaisuuksia hahmottaa vuorovaikutuksen prosesseja, joita voi esityksen aikana rakentua useita. Draaman jälkeisyyden käsitteen voi kuitenkin hahmottaa erillisenä avantgardesta, sillä se on kulttuurisesti aikasidonnainen ja liittyy erityisesti erilaisten medioiden lisääntymiseen ja kerrostumiseen yhteiskunnassa.

Näen draaman jälkeisen teatterin fragmentaarisen esitysrakenteen liittyvän tarkemmin ottaen teatteriesityksen performatiivisuuteen. Saksalaisen teatterintutkija Erika Fischer-Lichten mukaan teatteriesityksen performatiivisuutta voidaan tarkastella paljastamalla esityksen havainnoimisen ja kollektiivisen rakentumisen prosesseja. Toistoon perustuvat performatiiviset osat esityksessä voivat hahmottua lähtökohtaisina teemoina, joiden rakentumisen prosessia ja sisältöjä esityksessä pyritään avaamaan. Prosessin voi nähdä paljastuvan, kun totunnaisesti toistettua kaavaa rikotaan, jolloin esitys näyttäytyy yllätyksellisenä ja korostaa havainnointia itsessään. (Fischer-Lichte 2010, 29.) Esityksen murtumakohtien voi nähdä asettavan tarkasteluun merkitysten rakentumisen prosessin; miten merkitykset rakentuvat, ja kenen tai keiden toimesta. Tarkasteluun voivat nousta

asioita aikaansaavat performatiiviset teot sekä niiden valta ja voima rakentaa erilaisia todellisuuksia. Prosessin avonaisuus haastaa katsojaa tarkastelemaan esityksessä käsiteltyjen asioiden sisältöjä ja niihin liittyviä valtasuhteita myös kriittisesti.

3.3. Taiteen merkkiluonteen muutos representaatiosta presentaatioon

Esityksen aikana muodostuvan vuorovaikutuksen korostumisen voi nähdä vaikuttavan myös representaatiokäsitykseen, esityksen materiaan ja merkkiluonteeseen. Taiteentutkija Hanna Johanssonin mukaan keskiajalla representaatio tarkoitti kuvattavan asian toistoa, jolloin tarkoituksena oli palauttaa kuvattava asia läsnä olevaksi. Kuva pyrki vangitsemaan ja toistamaan kuvattavan asian olennaista sisällöllistä merkitystä. Renessanssista alkanut maailmankuvan muuttuminen käänsi representaation merkityksen puolestaan pääläelleen. Maailmankuvan muuttuessa presentaatioon alettiin liittää imitaatio, joka tarkoitti jonkin poissa olevan kuvaamista. Muutoksessa näkyy arvomaailman käänne keskiajan tuonpuoleisuutta korostavasta maailmankuvasta tulevaisuuteen suuntaavaan ja arjen materiaalista elämää korostavaan maailmakatsomukseen. Johanssonin mukaan muutos satoi materiaaliin aina tietyn merkityksen, joka on tyypillistä poststruktuuralliselle käsitykselle materiaalista. Kyseinen representaatiokäsitys hahmottuu myös materian semioottisen tarkastelun edellytyksenä. Poststruktuurisissa ihmisen nähdään tavoittavan maailman ja todellisuuden nähdään muotoutuvan vain erilaisten representaatioiden välityksellä. (Johansson 2010, 196.) Johansson liittää poststruktuurallisen representaatiokäsityksen moderniin, lineaariseen perspektiiviin ja kartesiolaisuuteen perustuvaan maailmankuvaan (Johansson 2010, 204). Filosofi Jaana Parviaisen mukaan ”kartesiolainen katse” on alkujaan David Michael Levinin esiin nostama termi. Parviaisen mukaan se perustuu länsimaisen kulttuurin näkemisen teknologian kehittymiselle. Mikroskoopin kaltaiset keksinnöt ovat ohjanneet katseen kohdistumaan kauas, mikä vaikuttaa katsomisen asenteeseen. Modernina aikana maailma alkoi hahmottua kuvana, jossa näkökyky ei ole tuntemisen muoto vaan keino asettua kohteen ulkopuolelle. (Parviainen 2000, 90.)

Johansson näkee taiteen merkkiluonteen herättäneen pohdintaa myös 1900-luvun alkupuolella yhteiskunnan maallistumisen ja materialismin korostumisen myötä. 1900-luvun alun abstrakti taide alkoi Johanssonin mukaan kyseenalaistaa representaatioajattelua kokonaisuudessaan. Se alkoi suuntautua pois mimeettisestä kuvasta kahdella keinolla. Kuva joko puhdistettiin viittauksista, jotka liittyvät teoksen ulkopuoliseen todellisuuteen, jolloin se rakentui visuaalisuuden ja optisuuden varaan. Toinen vaihtoehto korosti kuvan yhteyksiä todellisuuteen, sen materiaalisuutta ja materiaalin moniaistisuutta. (Johansson 2010, 207.) Johansson puhuu ”kahdesta avantgardesta”, joka viittaa taiteilijoiden erilaisiin tapoihin käyttää omia mediuumejaan (Johansson 2010, 198). 1900-luvun varhainen nykyaide pyrki pääsääntöisesti irrottautumaan omista välineistään. 1900-luvun jälkipuoliskon uudet taidemuodot puolestaan kiinnittyivät tiukasti välineelliseen lähtökohtaansa, mikä korosti välineen rajojen sisällä olevia uusia mahdollisuuksia ja näkökulmia. Taidemuodoille oli tyypillistä ristiriitainen suhtautuminen poststruktuuralliseen representaation käsitykseen. Kun teosten esittävät merkitykset kiellettiin, niiden aineellisuus, esitystilanne ja esityspaikan valintaan liittyvät käsitteelliset merkitykset puolestaan korostuivat. Uudet taidemuodot kyseenalaistivat samalla yhtenäisen teoksen käsitteen. Käsitteellisiä teoksia nykyaiteessa leimaakin teosten muotoutuminen ajallisesti eripaikkaisista ja eriaikaisista osista. Johanssonin mukaan taidekentällä siirryttiin näiden rajanylitysten seurauksena representaation kaudesta performatiiviseen kauteen. (Johansson 2010, 198.)

”Kaksi avantgardea” ja siirtymän performatiiviseen kauteen voi hahmottaa tapahtuneen myös teatterin kentällä. 1900-luvun alkupuolen avantgardeteatteri alkoi irrottautua draamatekstistä keskeisenä viestintävälineenä. Se alkoi pyrkiä eroon draamatekstiin perustuvan todellisuuden mimeettisestä esittämisestä. Fischer-Lichten mukaan hahmojen mimeettisen esittämisen sijaan korostui esiintyjän ruumiillisuus, ja huomio kiinnittyi aluksi totunnaisten ruumiillisten liikemallien purkamiseen. Katsojan osalta avantgardeteatteri ja esimerkiksi esiintyjien totunnaisten liikemallien purkaminen pyrki aluksi katsojan vieraannuttamiseen. (Fischer-Lichte 1995, 9.) Vieraannuttamisen vaikutuksesta myös katsojan oli mahdollista irrottautua esityksen havainnoimiseen liittyvistä totunnaisista konventioista. Rikkomalla totunnaisia teatterin tekemisen ja havainnoimisen tapoja,

avantgardeteatterin voi nähdä purkaneen oman välineensä mekanismeja tarkastellakseen teatterin keskeisintä materiaalia uusin silmin. Näen 1900-luvun jälkipuolen avantgardeteatterin alkaneen puolestaan kiinnittyä uudelleen omaan materiaaliinsa. Esiintyjän vieraannuttavien ruumiillisten liikemallien kehittämisen jälkeen ruumiillisuus alkoi hahmottua kokonaisvaltaisempana, ja huomio kiinnittyi sen myötä syvemmin teatterin keskeiseen materiaan, läsnä olevaan esitystapahtumaan, ruumiillistamisen prosessiin ja esityksessä muodostuvaan vuorovaikutukseen. Katsojan asema alkoi vieraannuttamisen sijaan hahmottua osallisena esityksen muodostumiseen. Representaatiosta performatiivisuuteen siirtymisen myötä teatteriesitys alkoi koostua eripaikkaisista ja -aikaisista osista, sisältäen myös yleisön kollektiivisen toiminnan ja vuorovaikutuksen havainnoimisen. Teatteriesitykseen liittyvän performatiivisuuden voi nähdä kumoavan avantgardeen sisältyvän ajatuksen karkijoukosta, joka pyrkii toimimaan konventioista ulkopuolisena edelläkävijänä.

Teatteriesityksessä näkyvän performatiivisuuden voi nähdä käyttävän yhteisön sisällä muodostuneita totunnaisia ja toistettuja konventioita materiaalinaan. Yhteisöllisiä konventioita pyritään avaamaan tarkastelun alaisuuteen esityksen aikana totunnaisen toiston kaavaa rikkomalla. Toimintatapa paljastaa konventioiden rakentumisen tavan jatkuvasti muodostuvana kollektiivisena prosessina, joka pitää sisällään kaikki tapahtumaan osalliset. *La Menzognassa* konventionaalista toistoa rikkovat kohdat vaikuttavat olevan esityksessä tyhjiä kohtia, joissa katsojien reaktiot nousevat havainnoitavaksi ja yhdeksi esityksessä muodostuvaan kollektiiviseen vuorovaikutukseen vaikuttavaksi tekijäksi. Näen performatiivisuuden muuttavan teatterissa olennaisesti niin esiintyjän ja katsojan toimintatapoja kuin myös heidän välistä vuorovaikutustaan sekä esityksessä syntyvää kollektiivista vuorovaikutusta. Tarkastelen seuraavassa luvussa tarkemmin teatteriesitykseen liittyvää vuorovaikutusta ja performatiivisuutta.

4. VUOROVAIKUTUS JA PERFORMATIIVISUUS TEATTERIESITYKSESSÄ

Teatteriesityksessä syntyvän esiintyjien ja katsojien välisen vuorovaikutuksen voi hahmottaa keskeisenä teatteriesitykseen liittyvänä ominaisuutena, arvona ja retoriikan perustana. Käsitykset teatteriesitykseen liittyvästä vuorovaikutuksesta, siihen vaikuttavista tekijöistä tai mahdollisuuksista sen ohjaamiseen ovat kuitenkin vaihdelleet voimakkaasti eri aikoina. Näen vuorovaikutuksen mekanismien muuntuneen erityisesti taiteeseen ja teatteriin liittyvän performatiivisen käänteen seurauksena. Hahmotan performatiivisen käänteen laajentaneen teatteriesitykseen liittyvää vuorovaikutusta katsojan ja esiintyjän välisestä henkilökohtaisesta suhteesta esitystapahtuman kaikki osalliset kattavaksi kollektiiviseksi kentäksi. Tarkastelen seuraavissa alaluvuissa tarkemmin esitystapahtuman vuorovaikutusta ja performatiivista käännettä sekä sen vaikutuksia teatterilliseen kommunikaatioon ja esitystapahtuman rakenteeseen. Luvun lopussa pohdin lyhyesti tapahtumallista esitysrakennetta suhteessa arjen esitykseen ja yhteisölliseen rituaaliin.

4.1. Esitystapahtuman vuorovaikutus ja esityskokemuksen ennakoimattomuus

Vuorovaikutus hahmottuu seurauksena konkreettisesta fyysisestä läsnäolosta. Sen voi nähdä yhtenä teatteriesityksen lähtökohtana. Fischer-Lichten mukaan esityksen edellytyksenä on kaksi ryhmää, joista toinen esittää ja toinen tarkkailee. Ryhmät kokoontuvat samaan aikaan ja paikkaan, ja jakavat esitystilanteen kokemukset ja elämykset toistensa kanssa esityksen keston ajan. Esityksessä noudatetaan tiettyjä esittämiseen ja vastaanottoon liittyviä vaatimuksia. Esiintyjän toiminta on esittävää, ja vastaanottajan tehtävänä on havainnoida, hahmottaa ja reagoida esiintyjän toimintaan. Reaktiot voivat olla osittain sisäisiä, kuvitteellisia ja kognitiivisia prosesseja. Suurin osa reaktiosta perustuu havaitsemiseen ja katsojan havaintokykyyn. (Fischer-Lichte 2010, 25.)

Historiallisesti tarkasteltuna esiintyjän ja katsojan välistä vuorovaikutusta ja katsojan havaintoa on pyritty kontrolloimaan teatterissa eri tavoin eri aikoina. Fisher-Lichten mukaan 1700- ja 1800-luvun teatterissa katsoja pyrittiin etäännyttämään esityksestä ulkopuoliseksi tilankäytön ja valaistuksen avulla. Katsomotiloissa oli tuolloin pieni valaistus koko esityksen ajan. Kaasuvaloja voitiin himmentää, mutta niihin aina tuli jättää pieni liekki lampun sammumisen välttämiseksi. Katsojat saattoivat syödä, juoda ja seurustella keskenään esityksen aikana, ja häiritä siten esiintyjien toimintaa. Ongelma ratkesi, kun teatteritilat siirtyivät kaasuvälisestä sähkövalaistukseen, jolloin katsomo saatiin pimennettyä. Pimentämisen myötä katsojat eivät enää nähneet toisiaan, eivätkä esiintyjät nähneet katsojien toimintaa. Katsojan havaintoa ohjattiin valaistuksen avulla keskittymään tiiviimmin näyttämön tapahtumiin ja eläytymään siihen vain sisäisesti. Fischer-Lichten mukaan katsomon pimentäminen ohjasi katsojien reaktiot sisäisiksi vasteiksi, jotka saatettiin aistia intuitiivisesti toisista osallistujista, mutta jotka jätettiin vaille ulkoista ilmaisua. (Fischer-Lichte 2004, 58.) Pyrkimys vuorovaikutuksen kontrolloimiseen jatkui edelleen 1900-luvun alussa parrasvalojen keksimisen myötä. Parrasvaloja kyettiin rajaamaan ja suuntaamaan tarkasti. Fischer-Lichten mukaan parrasvaloilla ei pyritty enää ainoastaan katsojien näkyvien reaktioiden eliminointiin, vaan myös katsojan huomioiden, havainnoimisen ja reaktioiden määrätietoisempaan ohjaamiseen hyödyntämällä monipuolisemmin esityksen näyttämöllepanoa ja lavastusta. Esiintyjien ja katsojien välisen vuorovaikutuksen sekä myös katsojan havainnon ja reaktioiden katsottiin olevan muunneltavissa ennalta suunniteltujen tavoitteiden mukaisesti. (Fischer-Lichte 2004, 60.)

Esitykseen voi kuitenkin nähdä sisältyvän aina vuorovaikutukseen liittyvää ennakoimattomuutta, sillä katsojien ja esiintyjien reaktiot vaikuttavat myös esityksen etenemiseen. Fischer-Lichten mukaan esiintyjien toiminnan intensiteetti muuttuu reaktiona yleisön reagointiin, ja katsojat saattavat reagoida myös toisten katsojien reaktioihin vähentämällä tai lisäämällä kiinnostustaan ja osallisuuttaan. Reaktiota on mahdotonta arvata ja suunnitella etukäteen, koska kaikki yleisöt ovat erilaisia ja muodostavat erilaisen kollektiivisen ilmapiirin ja vaikutelman esityksestä. (Fischer-Lichte 2010, 28.) Fischer-Lichten mukaan esitystapahtumassa syntyvä vuorovaikutus vaikuttaa ratkaisevasti esityksen viestinnällisiin olosuhteisiin ja sen mekanismeihin. Viestintää ajatellen esitystä

ohjaa aina itseohjautuva palautekierto, jota on mahdotonta suunnitella etukäteen tai kontrolloida esityksen aikana. (Fischer-Lichte 2010, 24.) Palautekierron itseohjautuvuuden vuoksi esityksen ajallinen kulku, esityksen saama arvo ja luokitus eivät ole täysin ennustettavissa olevia. Esityksen viestinnällisiä olosuhteita ajatellen esityskokemuksen muodostumisessa toiset katsojat ja esityksen rakentumisen tapa vaikuttavat vuorovaikutuksen toimintaan sekä katsojan käyttäytymiseen kanssakatsojia ja esiintyjä kohtaan. Fischer-Lichte yhdistää nämä ominaisuudet performatiivisuuteen (Fischer-Lichte 2010, 28). Fischer-Lichte puhuu 1960-luvun performatiivisesta käänteestä, jonka myötä esityksen keskeiseksi tarkastelukulmaksi nousi esitystapahtumassa syntyvä ennakoimaton esityskokemus. Keskiössä oli sen tunnistaminen, että yksilön käytös on seurausta tiedostamattomistakin kollektiivisista vaikutteista, mikä näyttäytyy havaittavissa olevana käyttäytymisenä myös arjessa. Fischer-Lichte näkee performatiivisen käänteen korostaneen teatteriesityksessä paitsi katsojan subjektiivisen kokemuksen merkityksiä, myös kollektiivisen kokemuksen ja sitä rakentavan yhteisöllisyyden merkittävyyttä. (Fischer-Lichte 2010, 28.)

Performatiivisen käänteen jälkeen kokeelliset teatteriesitykset alkoivat ottaa huomioon katsojan erilaisia tapoja havainnoida esitystä. Fischer-Lichten mukaan esitystapahtuman muodostuminen, siinä syntyvä vuorovaikutus alettiin hahmottaa performatiivisen käänteen jälkeen itseohjautuvana ja siksi ennakoimattomana. Esitystilaan ja valaistukseen liittyvien konventioiden purkamisen voi nähdä johtaneen esiintyjän ja katsojan välisen totunnaisen ja ohjatun vuorovaikutuksen purkautumiseen. Samalla teatteriesityksen ominaisarvo alkoi perustua enemmänkin ennalta-arvaamattomuuden määrään kuin aikaisempiin tulkintoihin. Huomion kiinnittyessä vuorovaikutuksen havainnoimiseen, esityksen aikana muodostuva vuorovaikutus alkoi hahmottua sosiaalisen tapahtuman lisäksi esteettisenä prosessina. (Fischer-Lichte 2004, 61.) Fischer-Lichten mukaan samassa yhteydessä myös esityksen käsite alkoi vaatia tarkennusta. Esitys voidaan hahmottaa sekä suunnitelmallisesti järjestettynä tapahtumana, että esityskokemuksena. Osallisten kokoontuminen voidaan järjestää tapahtumana, mutta syntyvä kokemus edellyttää vuorovaikutusta, jota on mahdotonta suunnitella etukäteen. Puhuttaessa esityksestä kokemuksena, siihen sisältyy suunnitelmallisuuden sijaan ennakoimattomuus. (Fischer-Lichte 2004, 59.)

La Menzognassa vuorovaikutuksen performatiivisuus korostuu erityisesti esityksen väliajalla, jolla esiintyjien ja katsojien välinen etäisyys poistuu kokonaan. Kohtauksessa syntyvät kontaktit vaikuttavat muodostuvan ennakoimattomasti, kun esiintyjä keimailee alastomana katsomotiloissa ja Delbono valokuvaa samalla sattumanvaraisesti yksittäisiä katsojia. Esitystallenteessa kohtaus kestää huomattavasti pidempään kuin Tampereen teatterikesän näytöksessä. Tallenteessa osa italialaisesta yleisöstä reagoi tapahtumiin voimakkaasti poistumalla salista, mikä vaikuttaa osaltaan myös muun yleisön reaktioihin. Tampereella yleisökontakti vaikutti hillitymmältä verrattuna esitystallenteen tapahtumiin. Katsomotiloissa liikkuvat esiintyjät säilyttivät yleisöön nähden enemmän etäisyyttä, eikä katsojiin ei otettu henkilökohtaista fyysistä kontaktia. Vastaanotto Tampereella oli myös yhtenäisempää siinä mielessä, että kukaan katsojista ei poistunut huomiota herättävästi salista kesken esityksen.

Teatteriesityksessä syntyvän vuorovaikutuksen voi nähdä laajentaneen performatiivisuuden myötä kenttäänsä esitystapahtuman esiintyjän ja katsojan välisyydestä esityskokemukseen, joka muodostuu kollektiivisesti ja ennakoimattomasti. Teatteriesitykseen liittyvän performatiivisuuden voi hahmottaa esityksen viestinnällisenä olosuhteena, joka rakentuu ennakoimattomana ja mahdollistaa vuorovaikutuksen ja kokemuksen ilmaisun kaikille esitystapahtumaan osallistujille. Fischer-Lichten mukaan performatiivinen käänne mahdollisti esityskokemuksen ja vuorovaikutuksen ilmaisemisen myös katsojalle, jolloin esityksestä tuli samassa yhteydessä niin esteettinen kuin sosiaalinenkin prosessi. (Fischer-Lichte 2004, 61). Fischer-Lichten mukaan teatteritapahtumassa muodostuva yhteisöllisyys on relevantti toimimaan myös esityksen estetiikkana. Vaikka yhteisöllisyys perustuisi esteettisille periaatteille, osallistujat voivat kokea sen sosiaalisena todellisuutena. (Fischer-Lichte 2004, 80.) Fischer-Lichten mukaan osallistumisen prosessin voi nähdä myös poliittisena, jos jokaisella esitystapahtumaan osallistujalla on yhtäläisesti vaikutusta esityksen kulkuun. (Fischer-Lichte 2010, 30.)

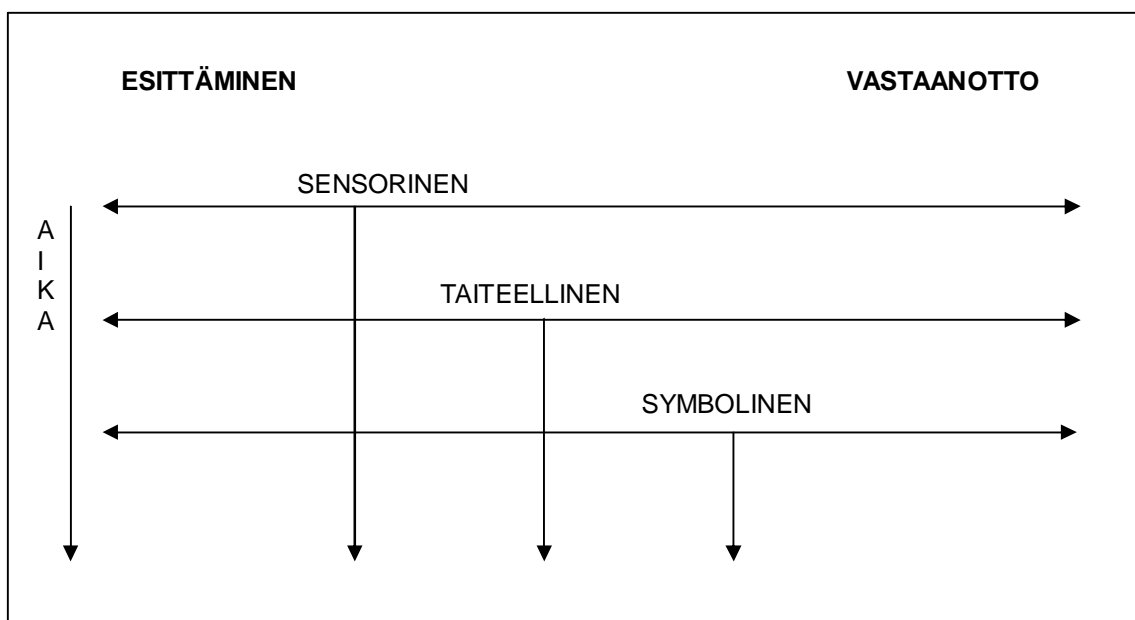
Fischer-Lichte näkee teatteriesitykseen liittyvän performatiivisuuden edellytyksenä kolme vuorovaikutukseen liittyvää prosessia. Keskeisiksi prosesseiksi voi hahmottaa esiintyjien ja katsojien roolien vaihtamisen tai purkamisen, yhteisöllisyyden luomisen osallisten välille

sekä erilaisten fyysisten kontaktien varioimisen. Fischer-Lichten mukaan näiden prosessien seurauksena vuorovaikutusta voidaan havainnoida kokemuksellisesti läheisyyden ja etäisyyden, julkisen ja yksityisen, tai visuaalisen ja taktiilisen kontaktin välillä. Näyttämöllepanon strategioiden tulee voida perustaa sopivat olosuhteet kokemusten muodostamiselle. Asetelmat tähtäävät siihen, että ne tekevät muodostuvan vuorovaikutuksen näkyväksi. (Fischer-Lichte 2004, 62.) Fischer-Lichten mukaan performatiivinen esitys tarjoaa katsojalle mahdollisuuden tarkastella ja tutkia vuorovaikutuksen toimintaa, olosuhteita ja suuntaa (Fischer-Lichte 2004, 61).

Teatterintutkija Teemu Paavolainen hahmottaa teatteriesityksen performatiivisuutta samansuuntaisesti. Paavolaisen mukaan sen pyrkimyksenä on haastaa katsoja havainnoimaan esityksen sääntöjä ja niiden muodostumista. Paavolaisen mukaan esityksen dramaturgia on muuttunut performatiivisuuden myötä kaaresta punokseen, jossa on monta ei-hierarkkista säiettä. Esityksen punoksellinen rakenne hahmottuu jatkuvana prosessina, joka on hajautuva ja joustava, jolloin se mahdollistaa myös osien välisen ennakoimattoman vuorovaikutuksen. Kyseinen toimintatapa teatterissa korostaa Paavolaisen mukaan erilaisten vuorovaikutteisten suhteiden havainnointia ja ilmaisua. (Paavolainen 2013.) Hahmotan teatteriesityksen performatiivisuuden korostavan esitystapahtumassa kollektiivisesti syntyvää ennakoimatonta kokemusta ja vuorovaikutusta. Vuorovaikutuksen havainnoimisen voi nähdä korostuneen yhtenä osana esityksen rakentumista, minkä voi nähdä vaikuttavan myös esitystapahtuman rakenteeseen sekä teatterilliseen kommunikaatioon.

4.2. Teatterillinen kommunikaatio ja performatiivisuus

Ruotsalainen teatterintutkija Willmar Sauter näkee esityksen merkityksen syntyvän esiintyjien ja katsojien vuorovaikutuksen myötä. Esityksen sanoma perustuu yhtä paljon yleisön tavalle nähdä ja tulkita kuin näyttämöllä esitetyille mielikuville. Sauter on pyrkinyt muodostamaan teoreettista pohjaa katsojan esityksen aikana heränneille kokemuksille teatterillisen kommunikaation mallin avulla. (Sauter 2005, 15-16.)

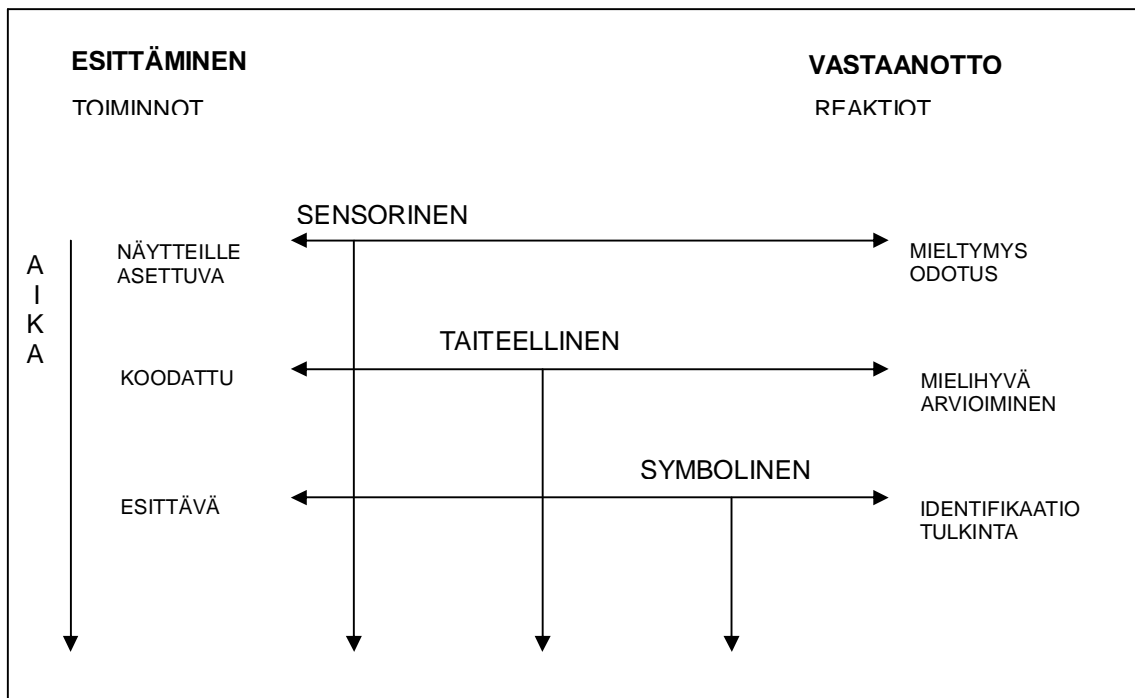


Kaavio 1. Yksinkertainen teatterillisen kommunikaation malli (Sauter 2005, 21)

Teatterillisen kommunikaation mallissa teatteritapahtuman kommunikatiiviseen vuorovaikutukseen kuuluu esittäminen ja vastaanotto. Sauterin määrittelemä havainnoinnin käsite kuvaa osallistujien kommunikatiivista prosessia. Havainnointi liittyy teatterillisen kommunikaation mallin esittämisen ja vastaanoton välisen kommunikaation kaikkiin tasoihin, joita ovat sensorinen, taiteellinen ja symbolinen taso. (Sauter 2005, 18.) Sensorinen taso kuvaa esiintyjän ja katsojan välistä vuorovaikutusta henkilökohtaisena

suhteena. Katsoja havainnoi näyttelijän henkistä ja fyysistä läsnäoloa ja reagoi siihen, samoin kuin esiintyjä aistii yleisön läsnäoloa. Taiteellinen taso erottaa tapahtuman jokapäiväisestä elämästä esityksenä, jolla on taiteellisia ansioita. Näitä ansioita joko arvostetaan ja ymmärretään tai sitten ei. Symbolinen taso on seurausta taiteellista toiseudesta. Taiteellisen toiminnan ansiosta syntyy merkitys. Sen edellytyksenä on esiintyjän ja katsojan vuorovaikutus, sillä symbolisuus ei synny itsestään vaan katsojan kautta. (Sauter 2005, 21.) Teatterillisen kommunikaation malli korostaa katsojan kokemuksellisuutta sekä esityksen merkityksen syntymistä esiintyjien ja katsojien yhteisymmärryksen kautta. Kommunikaation prosessissa keskeistä on havainnointi.

Tarkasteltaessa teatterillista kommunikaatiota suhteessa performatiivisen teatteriesityksen vuorovaikutteisuuteen, muutoksia voi hahmottaa erityisesti kommunikaation sensorisella tasolla. Sauterin mallissa vuorovaikutus hahmottuu esiintyjän ja katsojan välisenä henkilökohtaisena suhteena. Performatiivisuus puolestaan korostaa suhteen henkilökohtaisuuden sijaan vuorovaikutuksen muodostumisen kollektiivisuutta. Vuorovaikutuksen kollektiivisuuteen liittyviä muutoksia voi hahmottaa tarkemmin laajennetun teatterillisen kommunikaation mallin avulla:



Kaavio 2. Laajennettu teatterillisen kommunikaation malli (Sauter 2005, 22)

Laajennetussa teatterillisen kommunikaation mallissa esittämiseen ja vastaanottoon on lisätty esiintyjän ja katsojan toiminnot. Esittämisen sensorisella tasolla esiintyjän teko on näytteille asettuva. Tässä yhteydessä vaikuttavat esiintyjän fyysinen ja henkinen olemus sekä mielialat. Kommunikaation taiteellisella tasolla esiintyjän toiminto on koodattu. Taiteelliseen tasoon sisältyy esityksen tyylin, lajityypin ja tekijöiden taidon mukaan koodatut tapahtumat. Kommunikaation symbolisella tasolla esiintyjän toiminto on esittävä. Esittävä toiminta määrittää esiintyjän teot, jotka tavoittelevat fiktiivisen mielikuvan esittämistä. (Sauter 2005, 22-23.) Katsojan toiminto sensorisella tasolla on reagointi sekä tunneperäisesti että kognitiivisesti. Taiteellisella tasolla katsoja reagoi esiintyjän toiminnan sisältämiin koodattuihin tapahtumiin, mikä edellyttää katsojalta tiettyä kompetenssia esiintyjän toimintojen sisältämiin koodeihin reagoimiseen. Symbolisella tasolla katsoja reagoi sekä tunneperäisesti eläytyessään, että älyllisesti muodostaessaan tulkintaa näyttämöllä esitetystä toiminnasta. (Sauter 2005, 22.)

Performatiivisen teatteriesityksen vuorovaikutuksen kollektiivisuuteen liittyviä muutoksia voi hahmottaa erityisesti laajennetun teatterillisen kommunikaation mallin taiteellisella ja symbolisella tasolla. Ero on huomattavissa esiintyjän ja katsojan toiminnoissa. Mallin taiteellisella tasolla katsoja muodostaa arvionsa esityksestä kompetenssinsa mukaisesti. Performatiivinen teatteriesitys ei kuitenkaan edellytä katsojalta taiteellisen tason mukaista kompetenssia, sillä arvo muodostuu esityksen ja siinä syntyvän vuorovaikutuksen ennakoimattomuudesta. Lehmannin mukaan esimerkiksi draaman jälkeisessä teatterissa esityksen arvo muodostuu esiintyjän ja katsojan välisestä kommunikaatiosta, joka on riippuvainen osallistujien henkilökohtaisesta ja hetkellisestä kokemuksesta. (Lehmann 2009, 237.) Mallin symbolisella tasolla puolestaan esiintyjä pyrkii fiktiiviseen representaatioon. Draaman jälkeisen teatterin esiintyjältä ei kuitenkaan edellytetä symbolisen tason mukaista kiinteää hahmoa esittävää toimintaa. Lehmann näkee draaman jälkeisessä teatterissa tarkasteltavan toiminnan tuloksen sijaan esiintyjän senhetkistä tekoa ja läsnäoloa, jolloin fiktiivisen representaation sijaan korostuu tapahtuma, teko ja kokemus läsnä olevassa todellisuudessa. (Lehmann 2009, 181.) Esityksen esteettinen arvo muodostuu performatiivisessa teatteriesityksessä ja Lehmannin mukaisesti draaman jälkeisessä teatterissa esiintyjien ja katsojien välisen vuorovaikutuksen rakentaessa oman todellisuutensa. Kokemuksellisuuden ja läsnäolon noustessa estetiikan kannalta keskeiseen asemaan, esitystapahtuman voi hahmottaa rakentuvan tapahtumallisena. (Lehmann 2009, 237.)

4.3. Teatteriesityksen tapahtumallisuus ja happening

Esityksessä syntyvän vuorovaikutuksen performatiivisuuden voi nähdä vaikuttavan myös teatteriesitykseen tapahtumana. Esityksen tapahtumallisuuteen liittyvän muutoksen juuret voi linkittää historiallisesti avantgardeteatteriin. Lehmannin mukaan avantgardeliikkeet muuttivat voimakkaasti teatterin toiminnan intentioita. Teatterista tuli katsojalle kohdistetun viestin sijaan enemmänkin performatiivinen akti, joka koski kaikkia tapahtumassa läsnä

olevia osallisia. (Lehmann 2009, 116.) Lehmannin näkemyksessä performatiivisen esityksen todellisuuden voi hahmottaa rakentuvan osallisten ilmaistessa reaaliaikaisesti kokemuksiaan esityksestä ja vuorovaikutuksesta. Lehmann hahmottaa esitystaiteen tapahtumallisuuden kehittyneen happeningin perinteestä. Amerikkalaisen teatterintutkija Michael Kirbyn mukaan happening on alun perin 1960-luvulla New Yorkissa kehittynyt avantgardeteatterin muoto, joka linkittyi kiinteästi performanssitaiteen kenttään. Happeningit ovat pääsääntöisesti nonverbaalisia visuaalisia esityksiä, kun perinteisessä teatterissa todellisuuspohja perustuu hahmon suulliseen ilmaisuun. (Kirby 1995, 4.) Teemu Paavolaisen mukaan happeningit voi hahmottaa yhtymäkohtana teatterin parissa kehittyneen performanssitaiteen sekä kuvataiteiden taideperformanssin välillä. Performanssitaide kapinoi teatterin muodollista tekemistä vastaan, kun taideperformanssille kapinoi puolestaan muodollista galleriaestetiikkaa vastaan. Happeningeissa haluttiin joka tapauksessa poistaa välimatka katsojan ja esityksen välillä. (Paavolainen 2013.) Esiintyjän ja katsojan välimatkan poistumisen voi nähdä vaikuttaneen voimakkaasti niin teatterin esitysmuotoon, esitysmateriaaliin, esitykseen osallistujien toimintaan kuin esityksen rakentumismekanismeihinkin.

Happeningeissa esitysmuoto ja rakentumisen tapa poikkeavat perinteisen teatteriesityksen rakenteesta, jonka tavoitteena on representoida tekstuaalisen maailman poissaolevaa todellisuutta. Kirbyn mukaan perinteisessä teatterissa todellisuuspohja perustuu juonelliseen tai kerronnalliseen rakenteeseen, johon kuuluvat syy–seuraussuhteen kuvailu, kehittäminen, klimaksi ja ratkaisu. Esitysrakenne on informatiivinen, jolloin informaatiota kuljetetaan läpi esityksen kohtauksesta toiseen. Informatiivisuus on tarpeellista näytelmän tilanteen, hahmojen, tapahtumien ja käänteiden seuraamiseksi. Ilmaisun perustuu hahmojen väliseen suulliseen ilmaisuun. Happeningit ovat sen sijaan pääsääntöisesti nonverbaalisia visuaalisia esityksiä, joissa ei ole juonellista rakennetta. Juonellisen rakenteen puuttuessa Kirby kutsuu happeningien rakennetta lokerolliseksi. Lokerollisessa esitysrakenteessa erilliset ja itsenäisesti toimivat teatterilliset yksiköt voivat järjestyä kokemuseräisesti perättäisinä tai samanaikaisina. Lokerollisessa esitysrakenteessa informaatio perustuu itsenäisten teatterillisten yksiköiden muodostaman järjestyksen välittömyyteen. Happeningin rakenne perustuu materiaalin tyylilliseen yhtenäisyyteen ja koossapysyvyyteen, joka ei tarvitse

perinteisen teatterin informatiivista rakennetta. (Kirby 1995, 3-5.) Happeningien materiaalia ovat esiintyjän fyysisyys ja senhetkisten olosuhteiden mekaaninen vaikutus. Materiaali on luonteeltaan konkreettista, sillä se otetaan käyttöön esitystilanteen kokemuseräisestä maailmasta, ja säilytetään esityksen ajan suhteessa siihen. Esityksen materiaali, konteksti ja rakenne ovat yhteydessä suoraan kokemukseen. (Kirby 1995, 10.) Poissa olevan todellisuuden representoimisen sijasta lokerollisesti rakentuvien esityksien voi nähdä pyrkivän aukaisemaan ja laajentamaan kokemuksellisesti esitystilanteessa läsnä olevaa materiaalista todellisuutta. Hahmotan esitystapahtuman todellisuuden viittaavan materiaalin konkreettisuuteen ja sen suoraan arkitodelliseen yhteyteen. Syntyvä todellisuus on edelleen fiktiivinen, mutta kokemuksen luominen tapahtuu reaaliaikaisesti ja arkitodellisessa paikassa.

Sekä esiintyjän että katsojan toiminta hahmottuu happeningeissa perinteistä teatteria välittömämpänä. Kirbyn mukaan perinteisessä teatterissa esiintyjä luo itselleen kuvitteellisen aikaan, paikkaan ja hahmoon perustuvan kasvupohjan toimintaansa varten. Toiminta perustuu kuvitteelliseen, intentionaaliseen ja tietoisesti hallittuun maailmaan. Happeningissa esiintyjät toimivat puolestaan matriisittomasti. Happeningin esittäminen ei korosta aikaa, paikkaa, hahmoa eikä myöskään esiintyjän ja hahmon välistä suhdetta. Poistettaessa ulkoiset ajan ja paikan matriisit, huomio kiinnittyy roolisuoritukseen. Matriisiton esiintyjä voi olla joko hahmonsa taakse piiloutuva tai sen rinnalla näkyvissä oleva. (Kirby 1995, 7.) Kun esiintyjän ei tarvitse säilyttää hahmon persoonallisuuden tilan jatkuvuutta, hahmo voi esiintyä useita kertoja erilaisissa tehtävissä. Esiintyjät voivat myös muuntua esineiksi, samoin kuin esineet esiintyjiksi, mikä nostaa samalla esiin esiintyjien ruumiillisuuteen liittyvän samanaikaisen objektina hahmotettavan materiaalisuuden sekä subjektiivisen kokemuksellisuuden. (Kirby 1995, 9.) Matriisittomuuteen liittyvän reaaliaikaisen roolisuorituksen korostumisen voi nähdä korostavan myös esiintyjien ja katsojien vuorovaikutuksen välittömyyttä. Tapahtumallisen esityksen todellisuus ei linkity tiettyyn yhteiseen, mutta tilanteesta poissaolevaan fiktiiviseen todellisuuteen, kuten kiinteään näytelmätekstiin perustuvassa teatteriesityksessä. Syntyvä todellisuus muodostuu osallisten välisessä vuorovaikutuksessa. Matriisittoman esiintymisen voi nähdä tukevan

esityksen todellisuuden reaaliaikaista muodostumista kiinnittäen katsojan huomion erityisesti esityksen tapahtumahetkeen ja paikkaan.

La Menzognassa esiintyjien toiminnan voi hahmottaa pääsääntöisesti matriisittomana. Matriisiton esiintyminen ei korosta roolihahmoa ja siihen liittyvää fiktiivistä todellisuutta, poissaolevaa aikaa tai paikkaa. *La Menzognaan* kuuluu paikoin myös fiktiivisiä draamatekstiin perustuvia hahmoja, kuten Shakespearen *Romeon ja Julian* Julia. Toisaalta esitykseen sisältyy myös todellisia henkilöitä, kuten Delbono, joka asettuu paikoin esille ilman tunnistettavaa fiktiivistä roolia. Eri todellisuuksien tasojen päällekkäisyyden ja niiden vaihtelun voi nähdä korostavan esityksessä muodostuvan todellisuuden reaaliaikaista havainnointia. Toimintatavan voi nähdä korostavan katsojan osalta tietoisuutta esityksen tämänhetkisyydestä, sen muodostumisesta ja siihen kuuluvien eri todellisuuksien tilojen päällekkäisyydestä.

4.4. Performatiivisuus arjen esityksissä ja yhteisöllisissä rituaaleissa

Tapahtumallinen esitysrakenne on hahmotettavissa myös arkielämän esityksissä ja yhteisöllisissä rituaaleissa. Yhteisöllisiin rituaaleihin liittyy osallistujien läsnäolo, kokemuksellisuus ja teko, joka edustaa yhteisöllisyyttä. Rituaalin materiaali on konkreettisesti yhteydessä arkitodelliseen. Merkityksien luominen tapahtuu rituaalissa reaaliaikaisesti ja arkitodellisessa paikassa. Yhtä lailla syntyvä todellisuus muodostuu osallisten välisessä vuorovaikutuksessa. Esiintyminen on matriisitonta, sillä se pyrkii kiinnittämään katsojan huomion vain rituaalin sisältöön sen hetkessä ajassa ja paikassa. Arjen ja teatterin esitysten voi kuitenkin nähdä mahdollistavan osallisissa syntyvän elämyksen kuitenkin toisistaan poikkeavilla tavoilla.

Arjen ja teatterin tapahtumallisen esityksen voi Fischer-Lichten mukaan erottaa toisistaan tarkastelemalla esitysten vuorovaikutuksen ja symboliikan toimintamekanismeja. Mekanismeja voi määrittää tarkemmin tarkastelemalla ensinnäkin, onko esiintyjän ja katsojan välinen ruumiillinen läsnäolo ja vuorovaikutus välttämätöntä esiintyjien ja katsojien toiminnalle sekä esityksen toteutumiselle, vai selittävätkö tietyt viestinnälliset olosuhteet esitystä tarpeeksi. Toisekseen voi tarkastella esityksen katoavaisuutta. Teatterissa esitys muodostuu vain esitystapahtuman aikana, tietyssä ajassa ja paikassa. Tapahtuma on aina uusi, vaikka esitystä toistettaisiin samoissa olosuhteissa ja samoilla objekteilla (Fischer-Lichte 2010, 24.) Kolmas tarkasteltava asia on esityksen pyrkimys merkityksen muodostamiseen. Kaikki merkityksenmuodostajat, äänellisesti tai konkreettisenä objektina esitellyt symbolit, ovat ajankohtaisia vain rajallisen ajan. Teatteriesityksessä vuorovaikutteisuuden liittyviin aikasidonnaisiin merkkeihin ei voida palata samalla tavalla kuin kuviin tai teksteihin, joita voidaan tulkita ja merkityksellistää semioottisesti uudelleen eri aikoina. (Fischer-Lichte 2010, 25.)

Teatteriesitystä ja rituaalia, kuten esimerkiksi jumalanpalvelusta, voi nähdä yhdistävän osallisten fyysinen läsnäolo ja tapahtuman katoavainen luonne. Jumalanpalveluksessa esiintyjien toiminta ei kuitenkaan ole katsojista riippuvaista, sillä osallisten fyysinen läsnäolo riittää. Teatteriesitykset voivat sen sijaan olla katsojalähtöisiä, jolloin vuorovaikutus on tapahtuman elinehto. Myös käytetty symboliikka poikkeaa toisistaan. Jumalanpalveluksessa symboliikka perustuu uskonnon määrittämän kaavan toistoon, teatterissa käytetty symboliikka voi puolestaan perustua toistetun kaavan rikkomiseen siihen liittyvä piiloisen sisällön hahmottamiseksi. Jumalanpalveluksen estetiikka perustuu siis uskoon ikuisen muuttumattomuudesta, kun teatterissa estetiikka perustuu havaintoon ikuisen transformaatiosta.

Puhuttaessa teatteriesityksen tapahtumallisesta esitysrakenteesta suhteessa yhteisöllisiin rituaaleihin, performatiivisuuteen liittyvä termistö hahmottuu osittain ristiriitaisena. Rituaalien ja arjen esitysten keskiössä voi hahmottaa näennäisesti muuttumattomat toistoteot. Kulttuurin- ja sukupuolentutkija Leena-Maija Rossi yhdistää asioita aikaansaavat toistoteot esityksen performatiivisuuteen (Rossi 2010, 265). Performatiivisuus liittyy Rossin

näkemyksessä kollektiiviseen toistoon, totutun tavan tai rituaalin sisällön representoimiseen ja sen uudelleen eläväksi tekemiseen. Teatterissa tapahtumalliset esitykset pyrkivät sen sijaan avaamaan ja tarkastelemaan yhteisöllisten toistotekojen sisältöä, usein rikkomalla toiston totunnaista kaavaa. Performatiivisuuden voi nähdä perustuvan konventionaalisuuteen ja toistoon, kun esityksellisyyden ominaisarvo perustuu yllätyksellisyyteen, kuten tapahtumallisissa teatteriesityksissä. Teatteriin voi kuitenkin kuulua performatiivisia osia. Fischer-Lichten mukaan performatiivisuus korostuu teatterissa esimerkiksi, kun esitys rakentuu näytelmä näytelmän sisällä -tyyppisesti. Toistettu muoto korostaa havainnoimista itseään, jolloin havainnoinnista tulee yksi esityksessä tarkasteltava asia tai teema. Performatiivisten osien esittämisen voi hahmottaa lähtökohtana niiden temaattiselle tarkastelulle esityksen aikana. Fischer-Lichte kutsuu performatiivisuuden eri muotoja tarkastelevia ja korostavia teatterimuotoja postdraamallisiksi. (Fischer-Lichte 2010, 29.)

Teatterissa totunnaista kollektiivista performatiivisen toiston prosessia voidaan tarkastella kaavan toistamisen sijaan sen rikkomisen avulla. *La Menzognassa* performatiiviset osat nousevat tarkasteluun tunnistettavien arjen esitysten ja yhteisöllisten rituaalien avulla, joita on tuotu esitykseen laajasti eri yhteiskunnallisilta osa-alueilta. Esitys nostaa tarkasteluun esimerkiksi kapitalistisen talouden sekä yhteisöllisen uskonnon järjestelmät. Näen tarkastelun korostavan järjestelmiin liittyviä piiloisia asenteita, stereotypiointeja ja tabuja, jotka heijastavat niihin sisältyviä valta-asetelmia ja vallankäyttöä. Tarkastelukulma liikkuu globaalista näkökulmasta saumattomasti myös henkilökohtaiselle tasolle. Järjestelmiin rakentunut vallan hierarkia tulee lopulta todeksi käytännössä yksilötasolla, henkilökohtaisissa arkitodellisissa teoissa, jotka heijastavat omaa arvomaailmaamme suhtautuessamme esimerkiksi *La Menzognan* esiin nostamiin teemoihin, kuten vammaisuuteen, prostituutioon, syrjäytymiseen tai kilpailukulttuuriin.

La Menzognassa konventionaalisen toiston avaaminen korostuu myös teatterin ja taiteen toimintatapojen osalta. Esityksen rakenteelliset murtumakohdat rikkovat niin esityksen dramaturgista rakennetta kuin teatterin konventionaalista tilankäyttöä, tapahtumallisuutta, sekä katsomiseen ja esittämiseen liittyviä toimintatapoja. Teatterin katsomiseen ja

esittämiseen liittyvät toiminnot sekä esitystapahtuman muoto rikkoutuvat esimerkiksi esityksen väliajalla. Draamatekstiin liittyvien konventioiden voi puolestaan nähdä murtuvan kohtauksessa, jossa *Romeo ja Julia* -näytelmän tekstin ruumiillistaminen muuntuu voimakkaasti Julian lausuman repliikin aikana. *La Menzognan* murtumakohtien voi nähdä nostavan teatteriin liitetyt kollektiiviset toistoteot tarkastelun alaisuuteen. Sosiaalisiin toimintatapoihin liittyvien konventioiden rikkomisen voi nähdä korostavan samalla myös katsojan omien reaktioiden havainnoimista. Teatteriin liittyvien konventioiden rikkomisen voi nähdä virittävän katsojaa tarkastelemaa myös omaa suhtautumistaan näkemäänsä ja kokemaansa todellisuuteen.

5. ESIINTYJÄ JA PERFORMATIIVISUUS

Performatiivisia osia sisältävän teatteriesityksen voi nähdä edellyttävän muutoksia myös esiintyjän toimintatavoissa. Fragmentaarisessa teatteriesityksessä esiintyjän on toimittava useassa eri roolissa ja ruumiillistettava erilaisia merkityksiä esityksen aikana tapahtuvassa vuorovaikutteisessa prosessissa. Esiintyjän toiminnan on mahdollistettava esityksessä syntyvän vuorovaikutuksen erilaiset muodot ja merkityksenmuodostamisen avoimuus. Näen toimintatavan liittyvän osittain käsitykseen performatiivisesta toimijuudesta. Filosofi Tuija Pulkkinen mukaan performatiivisuudessa minkään henkilön ominaisuuden ei katsota olevan sisäisesti alkuperäinen. Ajatus hälventää rajaviivan minään liittyvän sisäisen kyvyn ja ulkoisen vaikutuksen väliltä. Yksilön piirteet hahmottuvat sen sijaan vallan tuotoksina. Toimiva subjekti rakentuu erilaisten valtojen tuotteena prosessissa, joka ei tule koskaan valmiiksi. (Pulkkinen 2003, 218-219.) Näen performatiivisen lähestymistavan korostavan esiintyjän osalta kykyä muuntautua esityksessä erilaisiin olosuhteisiin ja tilanteisiin. Käsittelen tässä luvussa tarkemmin teatteriesitykseen liittyvän performatiivisuuden vaikutuksia esiintyjän toimintaan sekä käsityksiin esiintyjän ruumiillisuudesta ja ruumiillistamisen tavoista.

5.1. Ruumiillisuus kielenä ja merkinä

Ruumiillisuuden historia teatterissa on vaihdellut eri aikoina yhteisössä vallinneiden ruumiskäsitysten ja siihen liitettyjen normien mukaisesti. Fischer-Lichten mukaan esiintyjän ruumiillinen improvisatorinen heittäytyminen oli ennen 1700-luvua koettu moraalisesti tuhoisaksi, sillä sen nähtiin aiheuttavan paheksuttuja vaikutuksia katsojissa. 1700-luvun esitysteoriat pyrkivät kumoamaan teatteria moralisoivia näkemyksiä tukeutumalla teatterin kirjallisuudelle perustalle. Kirjallisuuden perustuvassa teatterissa

esiintyjä sai tuoda ruumiillisen olemuksensa kautta näkyville pääsääntöisesti hahmon sieluntilaa ja ajatuksia. 1700-luvulta lähtien näyttelijäntyö painottuikin fyysisyyden sijaan näyttelijän kykyyn tulkita tekstin sisällöllisiä merkityksiä. (Fischer-Lichte 2010, 39.) Fischer-Lichten mukaan realistis-psykologisessa näyttelijäntyössä puhuttiin roolin esittämisen sijaan hahmon ruumiillistamisesta. Näyttelijät eivät esittäneet roolihahmoa, vaan ruumiillistivat jonkin toisen hahmon olemassaolon omassa ruumiissaan. Näyttelijäntyön taitoa mittasi kyvykkyys muuntaa oma biologinen ja materiaallinen ruumiinsa tekstissä esiintyvän hahmon semioottisesti puhtaaksi olemassaoloksi. Vain semioottisesti puhtaan ruumiillisuuden nähtiin kykenevän välittämään katsojalle tekstin sisällytetyjä merkityksiä. (Kaiser 2006.)

Näkemykset semioottisesti puhtaasta ruumiillisuudesta alkoi herättää kiivasta vastustusta 1900-luvun alussa varsinkin runoilijoiden keskuudessa. Fischer-Lichten mukaan runoilijat katsoivat, että teatteri itsenäisenä taiteenlajinaan ei ollut kelvollinen kuvastamaan tekstiin sisältyviä ”puhtaita” merkityksiä. Samalla käsitys semioottisesta ruumiillisuudesta alkoi hahmottua ristiriitaisena. Vastustuksen myötä teatterissa alettiin pohtia uudelleen teatterillisuuden ydintä, ja näyttelijäntyön taide alkoi saada sisältöä ja merkityksiä omasta toimintatavastaan ruumiillistamisen ja luomisen prosessina. (Fischer-Lichte 2004, internet-sivut.) Paavolaisen mukaan teatterillisuus alettiin samassa yhteydessä hahmottaa draamakirjallisuudesta erillisenä erityisesti avantgardeteatterissa. Teatterillisuuden ytimeksi hahmottui teatteri, josta oli poistettu teksti. Esiin nousivat ohjauksellisuus ja siihen liittyvät semioottiset muodot kuten eleet, ilmeet, liike ja lavastus. Avantgardeteatterissa kielestä, johon yhdistyy järki, harkinta ja vallan hierarkiat, siirryttiin spontaaniuden ja intuitiivisuuden mahdollistamaan ruumiilliseen merkkikieleen. (Paavolainen 2013.) Kieleen liittyvän keskustelun voi nähdä johtaneen teatterissa ruumiillisuuden korostumiseen.

Ruumiillisuuden korostumisen taustalla voi hahmottaa myös 1900-luvun alun yhteiskunnassa vallinneen kulttuurin muuntumisen. Fischer-Lichten mukaan teollistumisen myötä lisääntynyt liukuhihnatuotanto edellytti ihmisruumiin liikkeen sopeutumista koneellistettuun rytmiin. Toisaalta ruumiillisuuden voi myös nähdä vapautuneen

kaupungistumisen myötä. Puisto- ja kahvilakulttuurin, muodin ja populaarikulttuurin sekä liikkuvaisemman elämäntavan kehittyminen vapauttivat ruumiillisuutta siihen aiemmin liitetystä häveliäisyydestä ja häpeällisyyden leimasta. (Fischer-Lichte 1995, 3.) Yleiset liikkumisen tavat muuntuivat populaarin tanssikulttuurin kehittymisen myötä (Fischer-Lichte 1995, 4). Klassinen tanssi pyrki samalla tavoin irrottautumaan aikaisemmista liikeilmaisun konventioista. Vapaa tanssi tavoitteli klassisesta baletista poiketen liikkeen luonnollisuutta ja yksilöllisyyttä. Liikkeellinen ilmaisu vapautui, kun ruumiillisten liikemallien ei katsottu edustavan enää suoraan esiintyjän sisintä olemusta. (Fischer-Lichte 1995, 5.) Elämänrytmin nopeutumiseen ja materialismin kasvuun voi nähdä liittyneen kulttuurisen asenteenmuutoksen ruumiskuvaa, ruumiillisuutta ja ruumiillisia liikemalleja kohtaan. Kulttuurisen elämäntavan muutos näkyi myös teatterissa esiintyjän ruumiillisuuden uudenlaisena käyttönä. Uudistukset koskivat esiintyjän ruumiskuvaa, käytettyjä ruumiintekniikoita sekä harjoittelumenetelmiä. Ruumiillisuuteen liittyvän asenneilmapiirin vapautumisen voi nähdä vaikuttaneen teatterissa esiintyjän ruumiillisuuden osalta ihmisruumiin materiaalisuuden erilaisiin ilmaisiin ja kommunikaation mahdollisuuksiin.

Kulttuurinen muutos koski Fischer-Lichten mukaan samalla myös kielellistä ilmaisua. Teollistumisen ja kaupungistumisen myötä kielen auktoriteetti alkoi heikentyä. Kirjoitetun kielen asema viestimenä heikkeni puhelimen, gramofonin ja radion kehittyttyä sekä valokuvauksen ja kuvallisuuden lisääntyttyä mainoskuvin. Kielen muuntuminen kirjallisesta ja painetusta muodosta liittyi Fischer-Lichten mukaan kaupungistuneeseen elämäntapaan. Kaupungistuneessa kulttuurissa kuvien, tekstin, äänen, melun ja puheäänien samanaikaisuuden ja päällekkäisyyden voi nähdä hävittäneen kirjoitetun tekstin lineaarisuutta, jolloin kieli itsessään alkoi sisältää erilaisia liikevaikutelmia. Puhuttu kieli puolestaan luovutti tehtävänsä tunneilmaisun, kommunikaation ja informoinnin välineenä uusille viestimille, kuten ruumiillisuudelle ja kuvallisuudelle. (Fischer-Lichte 1995, 5.) Fischer-Lichten mukaan luonnollisen puheen ei nähty enää antavan objektiivista kuvaa maailman ymmärtämisestä, jolloin kommunikaatiota pyrittiin selittämään paremmin ilmiöiden kontekstien erilaisuudella. Kielen uudet konstruktiot sisälsivät käsitteellistämätöntä ”erikoiskieltä”, joka vastasi kielen muuntautumisen tarpeeseen.

Uuden kielen käsitys luonnollisesta puheesta ei pyrkinyt kattamaan ja käsittämään todellisuutta yhtenä kokonaisuutena, ja myös kertomuksen käsite koki muutoksen. (Fischer-Lichte 1995, 6.)

La Menzognassa puhuttu kieli koostuu Delbonon kokoamista ajatuksista ja kokemuksista. Puhe hahmottuu ruumiillista ilmaisua tai esitysrakennetta lineaarisempaan Delbonon selostaessa esityksen fragmentaarisia osia mikrofoniin. Selostukset eivät kuitenkaan pyri muodostamaan koko esityksen kattavaa kiinteää ja ennakoitavasti muodostuvaa tarinaa. Delbonon selostusta lukuun ottamatta puhuttuja vuorosanoja on esityksessä vain vähän. Valtaosan esityksen kielestä muodostaa ruumiillisuuden ja ruumiillisten eleiden lisäksi äänellinen ”erikoiskieli”. Esityksen äänimaailma koostuu paitsi Delbonon puheäänestä ja musiikista, myös esiintyjien mekaanisesti tuottamista äänistä ja epäkäsitteellisistä ääntelyistä:

Musiikki vaihtuu hartaaksi kirkkolauluksi. Rakennustelineillä olevat henkilöt muuttavat asentonsa pornografiseksi ja tuijottavat yleisöön. Kaksi roomalaiskatoliseksi papiksi pukeutunutta miestä hakevat yksitellen naishahmoja rakennustelineiltä ja sulkevat heidät näyttämön oikealla laidalla oleviin ahtaisiin pukukaappeihin. Toiminnan aikana hiuksiaan vahannut Delbono tulee näyttämölle mustat lasit päässään ja mikrofoniin kanssa. Hän pukee hansikkaat käsiinsä ja alkaa hyräillä taustalla kuuluvaa harrasta melodiaa mikrofoniin. Hyräily yltyy hiljalleen räävittömäksi nauruksi peittäen musiikin alleen.

Valaistus ja musiikki vaihtuvat sävyltään kylmäksi. Delbono nauraa ja tuijottaa yleisöön. Hän lähtee kiertämään mikrofoniin kanssa näyttämöllä olevien hahmojen luota toiselle. Mikrofoniin eteensä saatuaan hahmot alkavat haukkua kuin vihaiset koirat. Kaikista raivokkaimmin haukkuvat papit. Delbono vaihtaa mikrofoniin metalliputkeen ja alkaa hakata aggressiivisesti rakennustelineitä, lattiaa ja lopulta pukukaappeja, joista kuuluu niihin ahdetujen naisten haukkumista. Lopulta hän lyhyhistyy väsyneenä istumaan rakennustelineille näyttämön etualalle ja alkaa itkeä. Samaan aikaan taustalla olevasta ovesta ilmestyy unenomainen lintumaisiin elein liikkuva tanssija, joka vaikuttaa lentävän. Tanssija poistuu ja Delbono jää istumaan hiljaisuudessa paikalleen näyttämön vasempaan reunaan.

Hyräilystä, naurusta, metallin äänistä, koiran haukkumisesta ja itkusta koostuva äänimaailma luo esitykseen ja eri kohtauksiin voimakkaita äänellisiä liikevaikutelmia ja jännitteitä. Samalla esiintyjien ruumiillisiin eleisiin ja pukeutumiseen liittyvän symboliikan

voi nähdä tuovan kohtauksiin merkityssisältöä ilman tarkasti käsitteellistettyä puhetta. *La Menzognassa* puhuttu kieli ja sen sisältö eivät toimi välttämättä ratkaisevassa asemassa esteettisen kokemuksen ja merkitysten muodostumisen kannalta. Esityksen intensiteetti syntyy kiinteään tarinaan pyrkimisen sijaan kokonaisuudesta, joka muotoutuu tapahtumien ja toiminnan synnyttämien erilaisten jännitteiden vaihteluista. Esityksen voi nähdä hyödyntävän puhetta, äänimaailmaa ja ruumiillisuutta tasaveroisesti ja hierarkiattomasti. Puheeseen, ruumiillisuuteen tai äänimaailmaan liittyvien kiinteiden merkitysten sijaan ilmaisun voi nähdä korostavan paitsi yksittäisten merkkien ja merkitysten muodostumista esitystilanteessa, myös merkitysten erilaisia suhteita ja niiden havainnointia. Ruumiillisuus hahmottuu havainnoitavan merkin sijasta viestimenä, joka rakentaa ja ilmaisee tilannekohtaisesti muodostuvia suhteita. *La Menzognassa* muodostuvat merkityssuhteet laajenevat paikoin kattamaan myös esityksen ulkopuolista tilaa. Esityksen ulkopuolinen todellisuus tulee mukaan esityksen hyödyntäessä muita viestintävälineitä, kuten sanomalehtikirjoituksia, julkisia puheita ja mainosvideoita, jotka liittyvät sekä globaaleihin että lokaaleihin arkitodellisiin tapahtumiin.

5.2. Ruumiillisuus jännitteisenä viestimenä

Fischer-Lichten mukaan käsitys esiintyjän ruumiillisuudesta alkoi syventyä teatterissa ja performanssitaiteessa erityisesti 1960-luvulta lähtien, jolloin esiintyjän ruumiillisuutta alettiin hyödyntää monipuolisemmin. Teatterissa kiistelyä aiheutti käsitys ruumiillisuudesta, jonka tehtävänä oli toimia draamatekstin välineellisenä viestimenä. Samalla ruumiillisuuden käsite alkoi hahmottua kokonaisvaltaisempana. Fischer-Lichte käyttää esimerkkinä Jerzy Grotowskia, joka hahmotti ruumiillisuuden merkitysten rakentamisen ja ilmaisun välineenä, ja näki objektiruumiin sisältävän väistämättä myös elävän ja kokevan ruumiillisuuden (Grotowski 1968, 128). Fischer-Lichten mukaan Grotowskin näkemykset muuttivat asennoitumista esiintymisen ja roolin käsitteitä kohtaan. Roolihahmon mielentilaa ei rakennettu sen ulkomuodosta alkaen, vaan liikkeelle lähdettiin

sitä vastoin hahmon mielestä, jonka esiintyjä saattoi sen jälkeen elollistaa oman ruumiinsa kautta. Grotowskin menetelmissä ruumiillisuus ei eroa elossa olemisesta. Ruumis näyttäytyy aina ruumiillistettuna mielenä. Toisaalta esiintyjän taitoon voi nähdä kuuluvan myös oman ruumiin käyttäminen materiaalisena viestintävälineenä. Fischer-Lichten mukaan ihmiskäsityksen kokonaisvaltaisuus jakautui selkeimmin Vsevolod Meyerholdin näkemyksissä (Fischer-Lichte 1995, 9). Meyerhold pyrki harjoittamaan ihmisruumista pelkkänä biomekaanisena materiaalina, työvälineenä joka reagoi ärsykeisiin refleksellään. Hän näki näyttelijäntyön taiteen perustuvan esiintyjän kykyyn hallita, organisoida ja hyödyntää kehoaan ruumiillisena ja materiaalisena ilmaisuvälineenä. (Meyerhold 1981, 104.) Fischer-Lichten mukaan Meyerholdin näkemyksien mukaisen materiaaliseksi objektiksi pelkistetyt ruumiillisuuden voi hahmottaa jatkuvasti täydellistävänä ja täydellistyvänä koneena ja siksi myös eräänlaisena viestintävälineenä. (Fischer-Lichte 2004, internet-sivut).

Materiaalisuus liittyy kuitenkin inhimilliseen ruumiiseen vain rajallisesti. Meyerholdin menetelmien voikin nähdä nostaneen tarkasteluun erityisesti ihmisruumiin materiaallisen objektisuuden ja kokevan subjektisuuden välisen jännitteen.. Fischer-Lichten mukaan ihmisellä on ruumis, jota hän voi instrumentalisoida, muuntaa ja manipuloida kuten mitä tahansa objektia. Samanaikaisesti ruumiillisuuteen sisältyy kuitenkin myös elävä ja kokeva subjektiruumis, johon vaikuttavat olosuhteet ja ihmisen itsetietoisuus. Esiintyjän ruumiillisuuteen liittyvä kaksinaisuus ruumiillistavana materiaalina ja samaan aikaan itsensä tiedostavana elävänä ruumiina tuo jännitteen esiintyjän fenomenaalinen ruumiin eli olemassa olemisen tavan sekä jonkun toisen hahmon semioottisen esittämisen välille. (Fischer-Lichte 2010, 37.) Fischer-Lichten mukaan ruumiin fenomenalisuuden ja semioottisuuden muodostaman jännitteen vuoksi ihmisruumis ei ole verrattavissa mihinkään muuhun materiaaliin tai muotoon. Hän näkee ihmisruumiin sen sijaan elävänä organismina, joka on jatkuvassa muodonmuutoksen prosessissa. (Fischer-Lichte 2010, 37.) Teatterissa esiintyjä esiintyy oman olemassa olemisensa materiaalin kautta. Fischer-Lichten mukaan oleminen ei kuitenkaan tarkoita pysyvää kiinteää tilaa, vaan jatkuvaa muuttumista, johon liittyy joksikin toiseksi tuleminen (Fischer-Lichte 2010, 37).

Ruumiillisuutta koskevan kulttuurisen asenteenmuutoksen voi nähdä vapauttaneen teatterissa ruumiillista ilmaisua draamakirjalliselta perustaltaan, jolloin ruumiskuva hahmottuu semioottisen merkitsevyyden sijasta välineellisempänä viestimenä. Kiinteästä semioottisesta merkitsevyydestä irti pyrkivän ruumiillisuuden voi hahmottaa prosessina, jossa keskeistä on jatkuva muuntuminen. *La Menzognassa* esiintyjien ruumiillisuus näyttäytyy samalla tavalla jännitteisenä ja muuntuvana prosessina. Esiintyjät voivat toimia esityksen aikana eri tehtävissä, ja tuottaa esityksen aikana useita ruumiskuvia. Toimintatavan voi nähdä sisältävän yhteyksiä postdraamalliseen teatteriin. Lehmannin mukaan postdraamallisessa teatterissa esiintyjä voi leikkiä läsnäolon asteen muuntelulla fiktiivisemmästä ei-fiktiiviseen. Michael Kirby on kehittänyt näyttelijän läsnäolon analyysiin asteikon, jonka ääripäät ovat ”acting” ja ”non-acting”. Näyttelijä on asteikon mukaisesti joko näyttelijä (actor) tai esiintyjä (performer). Draaman jälkeisessä teatterissa esiintyjä voi liikkua tällä asteikolla ”ei-näyttelemisen” ja ”yksinkertaisen näyttelemisen” välillä. (Lehmann 2009, 234). *La Menzognassa* esiintyjien toiminta vaihtelee itsenäiseen ruumiskuvaan liittyvän ei-esittävän läsnäolon, tunnistamattoman hahmon esittämisen ja perinteisen teatterin stereotyyppisten hahmojen ruumiillistamisen välillä. Ruumiskuvaan liittyvät jännitteet vaikuttavat kuitenkin syntyvän erilaisten hahmojen ruumiillistamisen sijaan ympäröivissä olosuhteissa ja tilanteissa syntyvien asetelmallisten rinnastusten avulla.

5.3. Postdraamallisen teatterin itsenäinen ruumiskuva

Lehmannin mukaan draaman jälkeisen teatterin ruumiskuvassa esiintyjän ruumiillisuus näyttäytyy semioottisena viestimenä toimimisen sijaan itsenäisenä (Lehmann 2009, 341). Ruumiskuvan itsenäisyys korostuu, jos siihen ei liity kiinteää roolihahmoa merkityksineen (Lehmann 2009, 337). Lehmannin mukaan draaman jälkeisen teatterin ruumiskuvaan kuuluu usein vieraannuttaminen erilaisilla ruumiillisen ilmaisun tekniikoilla. Vieraannuttava ruumiskuva rakentuu postdraamallisessa teatterissa usein slow motion -

tekniikalla. Tekniikassa esiintyjien toiminnot ovat tunnistettavia, mutta toimintoihin kuuluvat liikkeet ovat korostuneen hitaita. (Lehmann 2009, 343.) *La Menzognassa* liikkeen hidastamisen tekniikkaa käytetään erityisesti esityksen alussa:

Alkuasetelmassa näyttämö on täynnä eritasoisia rakennustelineitä ja verkkoaitoja. Oikea reuna rajautuu metallisiin pukukaappeihin. Valaistus on kylmä, ja se ohjaa huomion näyttämön takaosaan. Takaosan keskikohdassa on avoin, pimeään johtava ovi. Toiminta näyttämöllä alkaa hiljaisuudessa. Lavalle kävelevän miehen liikkeiden pienieleisyys ja hitaus vaikuttaa muuttavan ajan tavanomaista kulkua, ja samalla korostavan kaikkien näyttämöllä olevien elementtien merkitystä. Hidastettu liike ja toiminnot toistuu useamman esiintyjän osalta. Viimeisenä ovesta kulkee Bóbo, joka kävelee juhlaismokissa ja hatussa näyttämön poikki vaihtamatta vaatteitaan. Bóbo on lyhytkasvuinen ja liikkuu kävelykepin tukemana luonnostaan hitaasti.

Alkukohtauksessa esiintyjien ruumiilliset tekniikat korostuvat toimintojen hitauden vuoksi. Lehmannin mukaan esiintyjän liikkeen hidastuessa se leikkautuu irti toimintoon liittyvän ajan ja tilan jatkumosta. Katsojan vieraannuttaminen tapahtuu motorisen toiminnan tasolla. (Lehmann 2009, 343.) Vieraannuttamisen pyrkimyksenä voi nähdä katsojan osallistamisen siinä mielessä, että katsoja voi muodostaa näkemästään oman merkityksen, ja tarkastella siihen nähden omia suhtautumistapojaan. *La Menzognassa* esiintyjien ruumiillisen toiminnan eleettömyys ja katsojaa vieraannuttava hitaus eivät vaikuta sisältävän kiinteitä merkityksiä itsessään. Mahdollisten merkitysten voi nähdä muodostuvan kohtaukseen sisältyvien rinnasteisten asetelmien avulla katsojakohtaisesti.

Lehmannin mukaan toinen postdraamalliselle teatterille tyypillinen vieraannuttava ruumiillinen tekniikka on esiintyjän muuttuminen eläväksi veistokseksi (Lehmann 2009, 346). Ihmisruumiin ja esineiden vuorovaikutus herää eloon teatterissa, jossa esiintyjä voi tehdä itsestään symbolisen objektin tai esineet voivat esittää elävää roolihahmoa (Lehmann 2009, 352). *La Menzognassa* esiintyjien käyttämät ruumiilliset tekniikat näyttäytyvät myös veistoksellisina objekteina esiintyjien pysähtyessä paikoin staattisiin asentoihin, jotka herättävät kohtauksessa vaikutelman ihmisruumiista tuotteellistettuina objekteina:

Tapahtuu nopea siirtymä epätodelliseen maailmaan. Voimakas musiikki alkaa soida. Lavan takaosaan tulee kaksi veistoksellista hahmoa, joiden kasvot ovat piilossa. Toisella on päässään valkoinen suippo päähine, toisella leveä vasaramainen hattu. Heitä seuraa tiiviisti suhteessa toisiinsa asemoitunut seurue, joka vaikuttaa tarkkailevan hahmoja. Seurue on pukeutunut erilasiin mustiin vartalonmyötäisiin asuihin ja peittänyt myös kasvonsa. Delbono tulee näyttämölle mustaan pukuun pukeutuneena. Hän laittaa hiuksensa vedellä ja vahalla peilin ääressä korostetun hitaasti. Hiuksensa laitettuaan hän ottaa peilin ja alkaa heijastella sen avulla valoja katsojien silmiin. Kohtauksen tempo ja musiikki alkavat nopeutua ja voimistua. Valkopäähineiset hahmot nousevat näyttämöllä oleville rakennustelineille. Mustiin pukeutunut seurue toistaa hahmojen liikeimpulsseja. Liikekieli on voimakasta ja nopeatempoista. Musiikki voimistuu ja seurue alkaa poseerata rakennustelineillä veistoksellisesti pornografisin elein. Delbono vaihtaa peilin taskulamppuun ja jatkaa valon heijastamista yhteen seurueen naisista. Nainen alkaa riisua vaatteitaan miehen ottaessa hänestä valokuvia. Aluksi toiminta vaikuttaa naiselle omaehtoiselta, mutta toiminnan jatkuessa nainen alkaa peitellä itseään käsillään. Valokuvaava mies seuraa naista takana olevalle ovelle ja pimeään. Asetelmassa rinnastuvat erilaiset ristiriitaiset valta-asetelmat, jotka liittyvät julkisuuteen ja yksityisyyteen, pornografiaan ja yksilön alistamiseen, objektiksi alistumiseen tai objektina olemisen omaehtoisuuteen.

Suhde ihmisruumiiseen objektina on kuitenkin monimutkainen, sillä ihmisruumiin voi nähdä sisältävän väistämättä fenomenologista merkitsevyyttä. *La Menzognassa* ihmisruumiin esineellistäminen voi herättää pohdintaa osaltaan myös siitä, onko Delbonon toiminta ohjaajana vastuullista. Moraali voi kyseenalaistua epäilystä siitä, ovatko kaikki esiintyjät kehitysvammojensa vuoksi tietoisia toiminnastaan:

Taustalla alkaa soida 1950-luvun saksalainen tanssimusiikki, jonka tahtiin aikakaudelle ominaisesti pukeutunut pari ilmestyy näyttämölle ja alkaa tanssia. Samaan aikaan taustalle ilmestyy aasinpäinen hahmo, joka vaikuttaa seuraavan parin tanssia. Hahmo kiipeää tanssin aikana ylös takaosan rakennustelineille. Mustiin pukeutunut seurue hajaantuu samalla rakennustelineille näyttämön keskiosaan. Musiikki vaihtuu ja näyttämölle saapuu Downin syndroomainen mies alastomana, helmet kaulassaan. Mies tanssii keimaillen verkkoaidan takana. Rakennustelineillä olevat hahmot pysähtyvät veistoksellisiin asentoihin seuraamaan miehen tanssia. Kaksi henkilöä siirtyy välillä kalistuttamaan verkkoa kuuluvasti ja uhkaavasti. Mies jatkaa reagoimatta tanssiaan, kunnes aasinpäinen hahmo kiipeää rakennustelineeltä alas ja asettaa päähineensä miehen päähän.

Toiminnan voi nähdä nostavan esiin vammaisen seksuaalisuuteen ja ihmisruumiin esineellistämiseen liittyviä tabuja. Toisaalta sen voi nähdä esittävän katsojalle myös kysymyksen siitä, kuka saa olla taiteilija ja kuka saa käyttää ruumiillisuuttaan taideobjektina. Delbono asettaa esityksessä alttiiksi kuitenkin myös oman ruumiillisuutensa. Loppukohtauksessa ohjaaja on alasti lavalla henkilökohtaisten, intiimien ja osittain homoseksuaalisten tunnustusten kuuluessa taustalla:

”Pyydän anteeksi valhetta
jota kannan sisälläni
siitä lähtien kun
äitini pesi minut
alastoman
pitääkseen minut suojassa
muiden katseilta
omistaakseen minut
aivan yksin,
aivan yksin.

Pyydän anteeksi valhetta
jota kannan sisälläni
siitä lähtien kun
tirkistelin salaa
peilien kautta
alastonta isääni.”

La Menzognassa kaikki näyttämöllä olevat henkilöt voi hahmottaa tasaveroisina näyttämötaiteilijoina, joiden muodostamat ruumiskuvat näyttäytyvät ennakoimattomasti muuntautuvina ja itsenäisinä taideobjekteina. Lehmann näkee itsenäisenä viestinä toimivan ruumiskuvan häiritsevän esityksen rakenteeseen, dramaturgiaan tai kielen merkitykseen perustuvan semioosin syntyä. Lehmannin mukaan semioottisen merkityksen muodostaminen keskeytyy jatkuvasti ruumiin läsnäolon vaikutuksesta (Lehmann 2009, 339), jota tarkastelen seuraavaksi.

5.4. Performatiivinen ruumiillisuus ja läsnäolon epäkäsitteellisyys

Lehmann puhuu ruumiillisesta läsnäolosta punctumina. Punctum on valokuvaan liittyvä termi ja tarkoittaa sattumanvaraista yksityiskohtaa, joka kiehtoo kuvan katsojaa. Punctum häiritsee studiumia, inhimillistä määriteltyä mieltymystä. Lehmann näkee draaman jälkeisen teatterin johdattellevan katsojaa kohti punctumia, ruumiin epäkäsitteellistä ominaislaatua, jota ei pystytä nimeämään. (Lehmann 2009, 339.) Lehmannin tarkoittamaa ruumiin epäkäsitteellistä ominaislaatua ja sen mahdollisuutta keskeyttää semioottinen merkityksenanto voi pyrkiä hahmottamaan kuvalliseen ja verbaaliseen kieleen liittyvän semiotiikan tarkastelun avulla. Seppänen lainaa Ferdinand de Saussurea, jonka mukaan kuva ja kirjoitettu kieli toteuttavat suurelta osin yhteisiä semioottisia funktioita. Ainoastaan visuaaliseen kuvaan liittyviä ominaisuuksia ovat kuitenkin indeksisyys ja ikonisuus. (Seppänen 2004, 191.) Indeksinen merkki on kausaalinen. Siihen liittyy merkin suora ja todellisuudessa olevaa kytkös kohteeseensa. (Seppänen 2004, 178.) Ikonisuudessa kuvan ajatellaan muistuttavan kuvauksen kohdetta. Esimerkiksi ruumiillisesti ilmaistu ele muistuttaa enemmän fyysisistä kohdettaan kuin lausuttu sana. (Seppänen 2004, 180.) Ikonisuus ja indeksisyys puuttuvat verbaalikielestä. Kirjoitettuun kieleen liittyvät merkit ovat sen sijaan symbolisia, jolloin merkkien ja viittauksen kohteiden väliset suhteet ovat sopimuksenvaraisia. (Seppänen 2004, 180.) Draaman jälkeisessä teatterissa esiintyjän ruumiillisuuteen ei välttämättä ole liitettävissä verbaalikielen kiinteitä ja sopimuksenvaraisia merkityksiä. Draaman jälkeisessä teatterissa esiintyjän lähtökohtaisena pyrkimyksenä ei ole tietyn draamatekstiin kuuluvan hahmon ruumiillistaminen. Ruumiillistamisen prosessi on irtisanoutunut tapahtumien kiinteistä kausaalisuhteista ja niihin liittyvästä sanallisesta ja sopimuksenvaraisesta symboliikasta. Ruumiillisuus näyttäytyy itsenäisenä merkinä, joka on enemmän visuaalinen kuin sanallistettavissa oleva. Visuaalisuus on semioottisesti tulkittavissa olevaa vain ikonisten ja indeksisten merkkien osalta.

Ruumiillisuus materiaalina ei kuitenkaan voi toimia kiinteänä merkinä myöskään ikonisesti tai indeksaalisesti, sillä ruumiillistamisen prosessin voi nähdä erilaisten merkitysten syntymien ja kuolemien jatkumona. Prosessin muuntautuvuuden voi nähdä keskeyttävän jatkuvasti myös katsojan pyrkimyksen muodostaa näkemästään indeksisiä ja ikonisia semioottisia tulkintoja. Koska ruumiillinen merkityksenanto ei perustu kiinteisiin kausaalisuhteisiin, se ei myöskään ole sopimuksenvaraisesti ja kiistattomasti verbalisoitavissa. Ruumiillisuuteen liittyvän punctumin voi nähdä korostavan osaltaan esityksessä syntyvien erilaisten rinnastusten ja jännitteiden havainnointia. Itsenäisenä näyttäytyvä ruumiskuva sisältää verbalisoitujen sopimuksenvaraisten semioottisten merkkien puuttuessa lukemattoman määrän sattumanvaraisia merkkejä ja viestejä, jotka heräävät katsojakohtaisesti kunkin esityksen raamittamissa senhetkisissä olosuhteissa.

Ruumiskuvan itsenäisyyttä korostavassa esityksessä katsojakohtaisen merkityksen voi nähdä muodostuvan katseen ja kohteen välisestä suhteesta, sen laadun ja muuntumisen havainnoimisesta. Huomion voi nähdä kiinnittyvän pelkän ruumiillisuuden tai kiinteiden merkitysten sijasta ruumiillistamiseen ja merkityksenmuodostamiseen prosesseina. Esityskokemuksen voi nähdä muodostuvan pitkälti aistien tasolla tapahtuvan havainnoinnin avulla sen sijaan, että katsoja eläytyisi ennakoituihin fiktiivisiin mielikuviin. Kokemus on sidoksissa esityksen olosuhteisiin, olosuhteissa syntyvään vuorovaikutukseen ja niiden havainnoimiseen sekä subjektiivisella että kollektiivisella tasolla. *La Menzognassa* itsenäisenä näyttäytyvän ruumiskuvan voi nähdä antavan samalla tavoin tilaa katsojan aistihavainnoille ja kokemuksiin perustuville mielikuville. Käsittelen seuraavassa luvussa tarkemmin katsojan tapaa havainnoida esitystä, joka muodostaa merkityksensä perustuen kiinteän semioottisen tulkittavuuden sijaan vuorovaikutukselliseen prosessiin ja sen moniaistiseen havainnoimiseen.

6. KATSOJA JA PERFORMATIIVISUUS

Draaman jälkeiselle teatterille tyypillinen esitysrakenteen fragmentaarisuus sekä esiintyjän itsenäinen ja muuntautuva ruumiskuva asettavat vaatimuksia myös katsojan tavalle havainnoida teatteriesitystä. Pirstaleisista osista muodostuvassa esityksessä katsojan tulee rakentaa hajanaisesta materiaalista henkilökohtainen montaasi, jonka voi nähdä perustuvan draamatekstin logiikan seuraamisen sijaan katsojan aistikokemuksiin ja niistä muodostuvaan kokemukseen. Esiintyjien yksittäisten roolisuuritusten ja esityksen objektiivisen havainnoimisen sijaan fragmentaarinen esitys nostaa keskiöön esityksen muodostumisen prosessin, esityskokemuksen ja esitystapahtuman olosuhteiden havainnoimiseen. Katsojan osallisuuden voi nähdä vaikuttavan väistämättä esityksessä muodostuvaan kollektiiviseen vuorovaikutukseen, jolloin myös katsoja itse hahmottuu esitysmateriaalina ja osana esityksen muodostumisen prosessia. Esiintyjän ja katsojan välisen vuorovaikutuksen henkilökohtaisuuden sijaan huomio kiinnittyy myös prosessissa muodostuvan kollektiivisen vuorovaikutuksen havainnoimiseen. Tarkastelen tässä luvussa teatteriesitykseen liittyvän performatiivisuuden vaikutuksia katsojan tapaan havainnoida esitystä. Luvun lopussa pohdin myös katsojan osallisuuden performatiivisuutta ja siihen liittyvää poliittisuutta.

6.1. Postdraamallinen teatteri ja montaasihavainnointi

Lehmannin mukaan draaman jälkeisessä teatterissa myös katsojan on omaksuttava esityksen prosessimainen rakenne, sen sattumanvaraisuus ja loputtomuus. Esityksen havainnoiminen sisältää vaatimuksen avoimeen ja pirstaleiseen havainnointiin. (Lehmann 2009, 148.) Lehmannin yhdistää draaman jälkeisen teatterin havainnoinnin montaasin havainnoimiseen (Lehmann 2009, 280). Montaasihavainnoinnissa havainnoimisen moodi

poikkeaa kaarellisen ja hierarkkisen dramaturgian seuraamisesta. Näyttämöllä nähtyjen asioiden yhdistelyn sijaan katsojan katseen tehtävänä on liikkua nähtävien, muistettavien ja pohdittavien asioiden välillä (Lehmann 2009, 283). *La Menzognan* havainnoimisen voi myös hahmottaa montaasityyppisenä esityksen koostuessa fragmentaarista osista. Osien loogisen yhdistelemisen sijaan huomio kiinnittyy osien rinnastuksiin ja niiden väliseen suhteeseen. *La Menzognassa* rinnastukset liittyvät usein totunnaisten yhteisöllisten normien rikkomiseen. Esitys sisältää voimakkaita visuaalisia asetelmia, joissa rinnastuvat esimerkiksi vammaisuus ja seksuaalisuus, tai prostituutio ja pappuus. Asetelmat rakentuvat päällekkäisinä visuaalisina kuvina, joiden sisällöllisen painoarvon voi nähdä muodostuvan vieraannuttavilla ruumiintekniikoilla, kuten liikkeen hitaudella tai ruumiskuvan veistoksellisuudella. Esiintyjien veistoksellisten ruumiskuvien ja hidastettujen ruumiintekniikoiden voi myös hahmottaa pyrkivän osittain katsojan provokaatioon. Lehmannin mukaan pelkästään ihmisruumiin veistoksellinen esittäminen houkuttelee katsomaan esiintyjää tunnottomana objektina, mikä voi herättää katsojassa ristiriitaisen tunteen tirkistelemisestä (Lehmann 2009, 349). Katsoja on esiintyjistä annettujen ennakkotietojen kautta tietoinen siitä, että hän voi seurata jossakin määrin myös arkitodellisia asetelmia. Arkitodellisuus on konkreettisesti läsnä esimerkiksi, kun osalla esiintyjistä ruumiilliset rajoitukset vaikuttavat liikkumisen hitauteen. Ruumiskuvan veistoksellisuus sekä esitykseen liittyvät arkitodelliset asetelmat voivat tehdä katsojan tietoisemmaksi omasta katsomisen aktistaan verrattuna kokonaan fiktiiviseen todellisuuteen perustuvan teatterin katsomiseen. Näen montaasihavainnoimisen korostavan katsojan osalta myös itsereflektiivisyyttä liittyen katsojan omaan havainnoimisen tapaan suhteessa katsomiseen liittyviin kollektiivisiin normeihin.

Seppäsen mukaan myös katseeseen voi liittyä yhteisöllisiä normeja. Hän näkee katseen kulttuurisesti määrittäneenä sen sisältäessä omat norminsa, jotka vaikuttavat ihmisten yhteisölliseen toimintaan. Visuaalinen järjestys määrittelee Seppäsen mukaan sitä, millä tavalla näyttäydymme muille ihmisille, millaisia asioita on näkyvillä ja mitä näemme. Seppäsen määrittää katseen vuorovaikutukseksi ja sidokseksi, johon kuuluu katsojan näkyvyys toisille ja sitä kautta myös tietoisuus itsestä katsojana. (Seppänen 2004, 125.) *La Menzognassa* katsomiseen liittyvät normit vaikuttavat paikoin nousevan yhdeksi

esityksessä tarkasteltavaksi teemaksi. Esiintyjien ruumiilliset tekniikat vaihtelevat katsojan vieraannuttamisen ja suoran yleisökontaktin välillä. Katsojia myös valokuvataan esityksen aikana, jolloin katsojasta voi tulla objekti samalla tavoin kuin esiintyjistäkin. *La Menzognassa* katsojan asema hahmottuu esityksen objektiivisen havainnoimisen sijaan liikkuvana. Esityksen havainnoimisen moodin voi nähdä muuntautuvan esiintyjien toimintatapojen mukaisesti, ja sen voi nähdä liikkuvan niin tirkistelemisen, objektiivisen katsomisen, aisteihin perustuvien tuntemusten, kuin omaan katseeseen liittyvän itsereflektionkin välillä. Katsojaa provosoivien asetelmien voi nähdä pyrkivän lisäämään katsojan tietoisuutta omasta havainnostaan, katsomisen asenteestaan, sen sidoksellisuudesta yhteisöön sekä yhteisöllisiin normeihin.

6.2. Havainnon objektiivisuudesta havainnoitavaksi objektiksi

Historiallisesti tarkasteltuna katsojan asemaan ja havainnoimisen tapaan liittyvän murroksen voi nähdä alkaneen avantgardeteatterista. Fischer-Lichten mukaan teatterin avantgardistit keskittyivät erityisesti katsojan havainnon ja vastaanottokokemuksen tarkasteluun. Katsojan aseman muutos tapahtui konkreettisesti teatterintilan käytön uudistumisessa, kun esiintyjän ja katsojan välinen tilallinen erottelu poistui. Katsojalta edellytettiin erilaista havainnoimisen tapaa muuttamalla esityksessä tilan ja ajan kokemisen mahdollisuuksia. (Fischer-Lichte 1995, 7.) Fischer-Lichten mukaan avantgardeteatteriinkin kuului mahdollisuus esiintyjän ja katsojan fyysiseen kontaktiin, joka oli usein seurausta tilankäytön konventioiden rikkomisesta. Muutos oli radikaali, sillä teatteri oli siihen asti perustunut katsomisen ja koskemisen vahvaan vastakkainasetteluun. Teatterin nähtiin julkisena mediumina, kun fyysistä kosketusta pidettiin yksityisenä ja intiimille alueelle kuuluvana. (Fischer-Lichte 2004, 60.) Katsojan aseman muututtua esityksen kohteeksi, moderniin yksilökeskeiseen maailmankuvaan liittyvä objektiivisen havainnoimisen tavan voi nähdä kumoutuneen. Siihen asti yksilökeskeinen maailmankuva oli mahdollistanut asioiden objektiivisen tarkasteluun kuuluvan erillisyyden katseen ja sen kohteen välillä, ja yksilö saattoi tarkastella niin elämää kuin teatteriakin objektiivisesti kuvana.

Fischer-Lichte näkee havainnoimisen tavan muutoksen liittyvän osittain materialistisen kulttuurin kehittymiseen. Jo 1800-luvun tekniset keksinnöt kuten auto, puhelin ja valokuvaus, olivat altistaneet siihen asti erilliset ajan ja tilan käsitykset lähentymään toisiaan. Vuosisadan vaihteen jälkeen tekninen kehitys harppasi eteenpäin erityisesti suurakaupunkielämän arjessa. Sähköistyminen ja automatisoituminen, samoin kuin eri kulkuvälineiden kehittyminen alkoivat nopeuttaa elämän rytmiä. Kasvava kaupungistuminen ja teollistuminen aikaansaivat yhteiskunnassa voimakkaan muutoksen, joka vaikutti erityisesti massakulttuurin kehittymiseen. Fischer-Lichten mukaan nopean liikkuvuuden mahdollistuminen ja tavoitettavuus edellytti myös ihmisen aistihavainnon muuntumista. Ajallisen keston lyhennyttyä perspektiivinvaihdokset ja fokuksen keskittämiset nopeutuivat. Ihmisen ajatuksen oli myös mahdollista hajaantua samanaikaisesti useampaan eri paikkaan. (Fischer-Lichte 1995, 1.) Havainnoimiseen liittyvä objektiivisuuden tema oli esillä samaan aikaan myös vuosisadan alun tieteen kehityksessä. Fysiikan tila-aika teorit alkoivat muuttua, kun Galilein maailmankuvaan liittyvä absoluuttinen näkemys ajasta ja tilasta sekä havainnoijan riippumattomuudesta kyseenalaistuivat. Fischer-Lichten mukaan Einsteinin suhteellisuusteoria (1905) ja Planckin kvanttiteoria (1900) todistivat, että ilmiön tila-aika -havainto oli riippuvainen havainnoijan ja kohteen välisestä liikkeestä ja kohteeseen vaikuttavista tekijöistä, mutta havainto itsessään ei vaikuta itse kohteeseen. (Fischer-Lichte 1995, 1.) Klassiset havaintoteorit koettiin riittämättömiksi. Ajan muutos pidemmäksi tai lyhyemmäksi oli riippuvainen liikkeestä tilassa havainnoijan ja kohteen välillä. Samoja mittaustuloksia ei voinut saada, johtuen mitattavan objektin muuntumisesta. Ilmiöiden nopean muuttumisen noustessa esiin, myös käsitys ihmisen kyvystä havainnoida muuttui olennaisesti. Havainnoijan katsottiin olevan osa kokonaissysteemiä ja havaintokokemus nähtiin riippuvaisena havainnoijan liikkeestä suhteessa havainnon kohteeseen. (Fischer-Lichte 1995, 2.)

Huomion voi nähdä kiinnittyneen samaan aikaan havainnon ja kohteen väliseen suhteeseen ja sen sisältämiin valta-asetelmiin myös teatterissa. Teemu Paavolaisen mukaan teatterissa katsojan tietoisuus etäisyydestä katseen ja kohteen välillä oli liittänyt katsomiseen myös valta-asetelman. Katsoja oli ulkopuolinen tarkkailija, joka hallitsi kohdetta katseellaan.

Avantgardeteatterin purkaessa katsojan ja esiintyjän välisen etäisyyden, myös katseen objektiivisuuteen liittyvä valta-asetelma alkoi murtua. (Paavolainen 2013.) Avantgardeteatterissa esiintyjän ja katsojan välisen etäisyyden poistumisen voi nähdä kumonneen havainnoimisen objektiivisuutta ja siihen liittyviä valta-asetelmia. Katsoja voitiin asettaa keskelle tapahtumia ja niiden fyysisen vaikutuksen kohteeksi. Tällöin hajosi yksi teatterin kestävimpiin rajoihin liittyvä käsitys yleisöstä aineettomana katseena ja objektiivisena tarkkailijana. Yleisö määriteltiin uudelleen ruumiillistuneena ja osallistuvana kanssanäyttelijänä. Toisaalta se voitiin nähdä paitsi osallistujana ja kokijana, myös näyttämöllisessä diskurssissa manipuloitavana ja siihen sisältyvänä semioottisena elementtinä. (Paavolainen 2009.)

Katseeseen liittyvät valta-asetelmat voi nähdä yhtenä tarkastelun kohteena myös *La Menzognassa*. Esityksessä on konkreettisesti näkyvillä paitsi konventionaalinen tilankäyttö ja siihen liittyvien totunnaisuuksien rikkominen, myös katsojan objektiivisen havainnoimisen asetelma ja sen kumoutuminen. Alkuasetelmassa katsojille on rakennettu perinteinen katsomo, ja esiintyjät liikkuvat pääsääntöisesti näyttämöalueella. Tilallinen erottelu kuitenkin rikkoutuu väliaikakuulutuksen jälkeen ja esiintyjät siirtyvät osittain katsomotiloihin Delbonon valokuvatessa yleisöä. Tilan konventioiden rikkomisen voi nähdä poistavan teatterin katsomisen osalta etäältä katsomisen asetelman, ja samalla valokuvaus nostaa toisaalta esiin kuvaan liittyvän katseen etäisyyden sekä kuvaamisen kohteen objektiuden. Fyysisen kontaktin mahdollisuuden, esiintyjän alastomuuden ja katsojien valokuvaamisen voi nähdä tuovan katsojan osalta tarkasteluun myös katsomiseen ja kosketukseen liittyvän julkisen ja yksityisen rajan.

6.3. Havainnoimisen moniaistisuus ja haptinen representaatio

Objektiivisen havainnon kumoutumisen voi nähdä korostaneen katsomiseen liittyvää fenomenologista asennetta. Filosofi Jaana Parviaisen mukaan fenomenologisen asenteen tavoitteena on tunkeutua keholliseen kokemukseen ennen objektiivista teoreettista käsitystä kohteesta. Fenomenologinen asenne edellyttää subjektin itsereflektiivistä kokemuksen havainnointia. (Parviainen 1999, 91.) Teatterintutkija Bruce McConaghie puolestaan näkee esityksen objektiivisuuden lähtökohtaisena oletuksena myös fenomenologisessa havainnoinnissa. McConaghien mukaan havainnoiva subjekti katsoo joka tapauksessa taideobjektia katsoessaan esitystä ja esityksen osia. (McConaghie 2008, 562.) Avantgardeteatteri pyrki poistamaan esityksen ja katsojan välisen objektiivisen etäisyyden kuitenkin kokonaan. Katsojaan ja havaintoon liittyvissä kokeiluissa alettiin hyödyntää esityksen ja esitystapahtuman herättämiä tiedostamattomiakin vaikutuksia.

McConaghien mukaan teatterin katsojat jäljittelevät esiintyjien toimintaa myös tiedostamattaan, ja käyttävät tätä informaatiota suoraan ymmärtääkseen ja tulkitakseen esiintyjien intentioita ja emotioita. Ajatus on peräisin kognitiotieteiden peilisoluteoriasta, jonka mukaan ihmisen katsoessa toisten ihmisten intentionaalista toimintaa, kokemus syntyy suoraan solutasolla. Esitystilassa tapahtuvan inhimillisen toiminnan ymmärtämiseen ja katsojan kokemuksen syntyyn ei peilisoluteorian mukaan tarvita yleisiä merkkejä tai konventionaalisia puitteita. (McConaghie 2008, 565.) McConaghien mukaan havaitsemisen tapa muuttuu riippuen katsomisen kohteesta. Ihmisillä on taipumus katsoa staattista maailmaa, kuten esimerkiksi tilan jäsentelyitä, objektiivisesti visuaalisena havaintona. Seurattaessa ihmisten intentionaalista toimintaa, havaitsemisen tapa muuttuu puolestaan passiivisesti ruumiillistavaksi visuomotoriseksi representaatioksi. (McConaghie 2008, 562.) McConaghien mukaan peilisoluteoria todistaa inhimillisen taipumuksen jäljittelyyn ja empatian kykyyn. Se perustuu ihmisen kykyyn ruumiillistaa toisten emotionaalisia tiloja. McConaghien teorian taustalla on Paula Niedenthalin käsitys sosiaalisen kognition toiminnasta. Niedenthalin mukaan yksilöt ruumiillistavat eli ilmentävät omassa ruumiissaan toisten ihmisten emotionaalista käyttäytymistä. Toisilta

ruumiillistetut emootiot sekä myös tapahtumien kuvittelemisen tuottavat vastaavan subjektiivisen emotionaalisen tason. Ruumiillistetut emootiot toimivat lopulta kognitiivisen vasteen välittäjinä. (Niedenthal 2006, 237.) Peilisoluteorian voi nähdä poistavan havainnoimisen käsityksestä mahdollisuuden katseen objektiivisuuteen. Katsojien reaktioiden välittyessä myös kehollisella tasolla, esitys voi muodostaa merkityksiä perustuen kokemuksiin, ilman toimintojen semioottista ja tietoista tunnistamista. Samalla teorian voi nähdä korostavan havainnoimisen ruumiillisuutta ja moniaistisuutta.

Tiedostamatonta aistihavaitsemista voi pyrkiä hahmottamaan havainnoimiseen liittyvän kinesteettisyyden avulla. Amerikkalainen taiteentutkija Rudolf Arnheim puhuu visuaaliseen havaintoon liittyen kinesteettisestä havaitsemisesta, jossa keskeistä on kokemus jännitteistä. Arnheimin mukaan staattiseen visuaaliseen havaitsemiseen liittyy dynaamisuus. Vaikutelma liikkeestä syntyy havainnoitavan kohteen muodosta, koosta, suunnasta tai liikkeestä muodostuvista jännitteiden kokemuksista. (Arnheim 1997, 11.) Katsojan voi nähdä reagoivan ympäristöstä aistimiin ruumiillisiin jännitteisiin omalla kehollansa myös tiedostamattomasti. Unkarilais-englantilainen kemisti ja filosofi Michael Polanyi puhuu havainnoitaviin ilmiöihin liittyen tiedostettua tietämistä ennakoivasta tasosta tiedon hiljaisena ulottuvuutena (tacit dimension), joka liittyy ennen kaikkea keholliseen aistihavaintoon. Polanyin mukaan havainnoija reagoi ympäristöön ja tapahtumiin kehollisella tasolla jo ennen varsinaisten tapahtumien tunnistamista. (Polanyi 1966, 11.)

La Menzognassa esityksen rakenteen fragmentaarisuuden vuoksi kohtaukset vaihtuvat ennakoimattomasti, ja niihin sisältyvä vieraannuttava toiminta, kuten tempon ja keston vaihtelut, puhutun kielen muuntaminen epäkäsitteelliseksi tai kohtauksiin ilmestyvät tunnistamattomat hahmot näyttäytyvät yllätyksellisinä. Esitysrakenteen fragmentaarisuuden sekä esiintyjien vieraannuttavan toiminnan voi nähdä korostavan havainnoimisen perustumista toiminnan loogisen tulkitsemisen sijasta aisteihin. Objektiivisen havainnoimisen tavan voi nähdä muuttuneen katsojalle henkilökohtaisemmaksi, eri aisteja hyödyntäväksi ruumiilliseksi prosessiksi. Havainnoimisen ruumiilliseen prosessiin liittyy ruumiillinen virittäytyminen vastaamaan

ympäriin olosuhteisiin sekä toisten fyysisesti läsnä olevaan ruumiillisuuteen myös tiedostamattomalla tasolla.

Katsojan aisteja ja ruumiillisuutta korostavan tavan havainnoida teatteriesitystä voi nähdä vaikuttavan myös representaatiokäsitykseen. Perinteisen teatterin representaatiokäsityksen voi hahmottaa perustuneen katsojan osalta objektiiviselle havainnoimisen tavalle, jossa katsoja on asemoitu esityksen tapahtumien ulkopuoliseksi tarkastelijaksi. Taiteentutkija Hanna Johansson näkee optiselle representaatiolle vastakkaisena representaation haptisuuden. Optinen katse ottaa asioita haltuun syvästä tilasta ja etäältä, jolloin katse suuntaa kuvitteelliseen syvyyteen. Optinen representaatio on siksi riippuvainen katsovan subjektin ja katseen kohteen etäisyydestä. Haptisuus on optisuuden vastakohta, ja se tarkoittaa asioiden havaitsemista läheltä. Haptinen katse liikkuu tilan syvyyden hahmottamisen sijaan kohteen pinnalla. Johansson lainaa amerikkalaisen taiteentutkijan Laura U. Marks in määritelmää haptisesta havainnoista. Marks in mukaan haptinen havainto on yhteistoimintaa taktiilisen kosketusaistin, kinesteettisen liikeaistin ja proprioseptisten ruumiin sisäaistimusten välillä. Se liittyy kosketuksen kokemiseen sekä ruumiin pinnalla että sen sisäpuolella. Haptinen visuaalisuus puolestaan viittaa silmien näkemän tai muiden aistikokemusten herättämiin tunto- liike ja hajuaistimuksiin. (Marks 2000, 162.) Johansson in mukaan haptinen representaatio voidaan nähdä myös vastineena materialisoituneen yhteiskunnan massakulttuurille (Johansson 2010, 210). Haptisen tulkinnan tavoittellessa kohteen läheisyyttä, sen voi hahmottaa vastakohtana sopimuksenvaraisille symbolisille merkeille, jotka hallitsevat nykyistä kaupunkikulttuuria ja kapitalistista pyrkimystä muuntaa merkitykset helposti kulutettaviksi ja muutettaviksi merkeiksi (Johansson 2010, 211).

La Menzognan voi nähdä provosoivan havainnon haptisuuteen ja kohteen läheisyyteen, sillä esitys pyrkii kumoamaan sopimuksenvaraisuudet esiintyjän ja katsojan väliltä monella tavalla. Esitysrakenteisiin, esittämiseen ja katsomiseen liittyvän ennakoidun sopimuksenvaraisuuden sijaan merkitykset pyritään muodostamaan esitystapahtuman aikana syntyvässä senhetkisessä todellisuudessa, johon sisältyvät kaikki esitystapahtumaan osalliset. Esityksen performatiivisiin osiin liittyy tapa tarkastella erilaisia yhteisöllisiä

normeja ja niihin sisältyviä valta-asetelmia myös katsojalle omakohtaisten merkitysten ja itsereflektion tasolla. Toimintatapa aukaisee esityksen merkityssisällöt tarkasteluun tavalla, joka mahdollistaa katsojalle objektiivisesti etäännyttävän, yleisellä tasolla normittamiseen tai järkeen perustuvan analyyttisen tarkastelutavan sijaan havainnoimisen ja merkityksenmuodostamisen haptisen moniaistisuuden.

6.4. Vuorovaikutus ja valtasuhteet - sanatonta politiikkaa

La Menzogna hahmottuu esityksenä, joka pyrkii muodostamaan merkityksiä fragmentaarisista osista vuorovaikutteisena prosessina. Prosessina rakentuvan esityksen voi nähdä korostavan vuorovaikutuksen, sen ilmaisun ja siinä tapahtuvien muutosten havainnoimisen merkitystä. *La Menzognassa* esityksen konventionaalisen rakenteen murtumakohdat, tilankäyttö sekä esiintyjien toiminta jättävät tilaa myös katsojien reaktioille, tulkinnalle ja vuorovaikutuksen ilmaisulle. Vuorovaikutuksen ilmaisun voi hahmottaa performatiivisena tekona, joka pitää sisällään erilaisia valintoja ja sitä kautta myös poliittisuutta. Rossi tarkastelee esitykseen liittyvää poliittisuutta kirjoituksessaan *Representaation politiikkaa* (2012). Rossin mukaan nykyinen kulttuuriteoretisointi puhuu representaatioista performatiiveina, asioita aikaansaavina kielellisinä tai visuaalisina toistotekoina. (Rossi 2012, 262). Hahmotan Rossin käyttämän representaation käsitteen lähentyvän tältä osin käsitystäni katsojan toimintaan liittyvästä vuorovaikutuksen ilmaisun performatiivisuudesta.

Rossin mukaan representaation voi hahmottaa politisoivana tekona. Hän näkee politiikan laajassa merkityksessä kamppailuna merkityksistä. Vakiintuneiden käsitysten ja toistotekojen sisällön avaaminen ja uudelleen merkityksellistäminen näyttäytyy poliittisena tekona. (Rossi 2012, 262.) Vaikka politiikalla on suhde muutokseen, se ei välttämättä ole muutoshakuista, sillä myös muutoksen vastustaminen on politiikkaa (Rossi 2010, 263). Rossin mukaan representaatioon liittyy toiminnallisuus, mikä kuuluu kiinteästi paitsi

esittämiseen, myös representaation tulkinnalliseen prosessiin (Rossi 2010, 265). Rossin mukaan yhteiskunnassa käydään jatkuvaa kamppailua siitä, millaiset toimijat saavat esittää ja edustaa, mitä ja keitä. Esittäjillä on aina ideologinen ajatuksensa siitä, miksi juuri kyseinen merkki on tärkeätä nostaa esiin. Tekijä ei kuitenkaan ole pelkästään ajatuksen liikkeellepanija, vaan merkityksiä tuottavat yhtäläisesti katsojat, jotka tulkitsevat näkemäänsä. Kun katsojat nähdään merkitystuotannon aktiivisina osanottajina passiivisen vastaanoton sijaan, katsojan toimijuus vahvistuu ja merkitysprosessi politisoituu. (Rossi 2010, 270.)

Representaation politiikka on Rossin näkemyksessä valtasuhteiden virittämää kamppailua merkkien järjestyksestä. Representaatioon sisältyy valinta siitä, mistä voidaan puhua, millä tavoin eli mitä halutaan tehdä näkyväksi. Rossin mukaan representaatiot hyödyntävät yhteisön koodeja ja konventioita, jotka rajaavat representaatioiden merkityksiä ja samalla mahdollistavat niiden ymmärtämisen. Representaatioiden valtasuhteet, jotka voivat liittyä esimerkiksi sukupuoleen, seksuaalisuuteen, etnisyyteen, ikään tai yhteiskuntaluokkaan, tuovat nämä konventiot ulottuville ja muovaavat myös omaa asemaamme. (Rossi 2010, 263.) Valta kulkee postmodernissa politiikassa myös alhaalta ylöspäin, ja valtasuhteet myös tuottavat ja moninaistavat asioita. Rossi siteeraa filosofi Tuija Pulkista, jonka mukaan postmoderni politiikka ei pyri vastustamaan valtaa eikä vapautumaan siitä, vaan on tilanteiden, asioiden ja ilmiöiden arviointia vallan olosuhteissa. Siihen kuuluu myös vallan olosuhteiden muuttaminen arvostelmia tekemällä. (Pulkinen 2003, 117.) Vallan voi hahmottaa arkielämän kudoksena, joka rakentuu erilaisten suhteiden ja suhtautumisten ilmaisuista. Yhteisön jäsenet voi hahmottaa osallisina vallan olosuhteiden rakentumiseen oman performatiivisen osallisuutensa myötä.

Teatterissa esitysten, joissa pyritään tarkastelemaan osittain katsojien reaktioita ja reaktioiden kollektiivisuutta, voi nähdä tarkastelevan samalla myös osallisuuteen ja siihen liittyvään performatiivisuuteen sisältyviä valtasuhteita. *La Menzognassa* erilaisten kollektiivisten valtasuhteiden rakenteiden ja mekanismien tarkastelun voi hahmottaa yhtenä esityksen ilmimerkityksenä. Esityksen alkuvaiheessa Delbono juontaa mikrofoniin esityksen aihepiirin, joka liittyy vallan olosuhteisiin Italiassa:

Hyvää iltaa. Joulukuun 5. ja 6. päivän välisenä yönä 2007 saksalaisen Thyssen Kruppin Torinon tehtaalla syttyi tulipalo jossa 7 työntekijää menehtyi. Kävin tehtaalla muutamaa päivää myöhemmin ja järkytyin – en niinkään tehtaan palaneesta osasta kuin palamatta jääneestä. Työolot: vanhentuneet tietokoneet, ruosteiset suihkut, rikkiäiset puhelimet paikoissa joissa työskennellään vaaroille alttiina. Kaikki tämä oli räikeässä ristiriidassa niiden lumoavien kuvien kanssa, joilla Thyssen Kruppia esitellään kaikkialla maailmassa.

Tätä näytelmää tehtäessä tapahtui muitakin juttuja. Milanossa isä ja poika tappoivat rautatangoilla hakaten afrikkalaisen, joka oli näpistänyt keksipaketin heidän kaupastaan. Kun menin tuon afrikkalaispojan hautajaisiin, odotin näkeväni siellä Milanon pormestarin, poliitikkoja, pappeja, piispan...Mutta siellä ei ollut yhtään ketään. Näin kävi hetkellä jolloin rasismi nostaa väkevästi päätään maassani sekoittuneena valtaan, jota tahraavat porno ja prostituutio. Siksi tämä näytelmä ei puhu pelkästään tuosta tulipalosta, mutta se lähtee liikkeelle tuosta hetkestä, tuosta tulipalosta. Kiitos!

Juonnossa korostuu kollektiiviseen passiiviseen osallisuuteen liittyvä valta. Moraalisesti epäilyttävästä toiminnasta välittämättä jättämisen voi nähdä yhteisöllisenä ilmaisuna epäoikeudenmukaisuuden hiljaisesta hyväksymisestä. Esityksen puoleissäväälissä valta-asetelmien tarkastelu laajenee myös globaalille tasolle:

Olemme tulleet rahoittajien aikakauteen. Ellemme sitä tajua, emme käsitä mitään siitä, mitä on tapahtunut. Ja se tekee köyhien aseman vielä vaikeammaksi (Alex Zanotelli, pappi ja lähetyssaarnaaja). Vielä vähän aikaa sitten köyhiä tarvittiin halvaksi työvoimaksi. Nyt he eivät kelpaa enää yhtään mihinkään. Maailmanpankki sanoo, että maailmassa on miljardi tarpeetonta ihmisolentoa. Ja te oivallatte tämän lausuman painoarvon. Huomaatte, miten rahoittajat hallitsevat talouselämää. Olisikin parempi puhua ”talouden rahoittumisesta”. Rahoittajan valtaa käyttelee perin pieni joukko ihmisiä. Minä, joka usein käyn Napolissa, puhun nykyään ”perheistä”. 300-400 perheestä, joiden käsissä on nykyään kaikki. Puolet maailman varallisuudesta on 300-400 perheen hallussa. Ajatelkaa kolmea maailman rikkainta perhettä. Ensimmäisen tiedättekin, Bill Gatesin. Vuonna 2004 Bill Gates tienasi 40 miljardia dollaria, puhtaana käteen. Ihmettelen mihin tuo sakki kaikki rahansa laittaa. Kolmella maailman rikkaimmalla perheellä on käytössään varoja saman verran kuin on 48 Afrikan valtion vuosittainen bruttokansantuote – ja ne edustavat 600 miljoonaa ihmistä. Voidaanko näin ollen puhua demokratiasta? Mutta antaa olla! Noilla 300 – 400 perheellä on hallussaan puolet maailman rahoista. Huomatkaa, että nykyään maailmantaloutta edustaa pörssi, ainoa asia joka ei sulkeudu koskaan. Kun Tokio sulkeutuu, Moskova avautuu, kun Moskova sulkeutuu, Lontoo avautuu, kun Lontoo sulkeutuu, New York avautuu. Joka päivä vaihtuu 1800 – 2000 miljardia dollaria. Tässä on

systeemin ydin: Jolla on, se saa lisää, jolla ei ole, sillä on aina vain vähemmän. Jos teillä ei ole rahaa, ette pysty tekemään rahaa. Mikäpä sen selvempää. Ymmärrätte, miten rahoittajat pitävät taloutta otteessaan, ja mitä se merkitsee etenkin heikoille ihmisryhmille: köyhille, köyhyysloukkuun pudonneille —

— koko systeemi on puhdasta camorraa ja mafiaa, kiireestä kantapähän. Ne 300-400 perhettä ovat sidoksissa eri mafioihin ja vapaamuurarilooseihin, jotka tätä nykyä ovat tavattoman mahdikkaita. Mutta siitä ei Italiassa haluta puhua.

Puheessa Delbonon kritiikki on suoraa ja mielipiteet ovat kärjistettyjä. Italiassa kuvatussa esitystallenteessa näkyy myös yleisö, joka reagoi esitykseen paikoin voimakkaasti poistuen paikalta. Reaktion voi nähdä myös performatiivisena eleenä, joka osoittaa aihepiirin arkaluontoisuuden erityisesti Italiassa. Esitys ei aiheuttanut vastaavanlaista yleisöreaktiota näkemässäni Tampereen teatterikesän esityksessä.

La Menzognan voi nähdä käsittelevän vallan mekanismeja myös yksilötasolla, liittyen yhteisölliseen stereotypointiin ja asioiden luonnollistamiseen. Representaatioiden poliittista tuottavuutta on Rossin mukaan myös se, että niiden rakentavaa voimaa voidaan käyttää joidenkin asioiden luonnollistamiseen, itsestään selviksi totuuksiksi tekemiseen. Tämän kaltaiset performatiivit ovat median ja yhteiskunnan arkipoliittista diskurssia. (Rossi 2010, 272.) Rossi lainaa kulttuurintutkija Stuart Hallin käsitystä stereotyyppittelevästä representaatiosta. Stereotyypit luonnollistavat ja pelkistävät kohteensa usein vain muutamiin ”luonnollisiin” piirteisiin (Hall 2005, 123). Rossin mukaan toimiessaan representaatioina stereotypiat rakentavat ihmisryhmistä myyttisiä käsityksiä, jotka näyttäytyvät yksinkertaisina ja historiattomina. Stereotypioissa ajallisuuden ja muiden kontekstuaalisten tekijöiden mukanaan tuomat muutokset jäävät huomiotta. Stereotyyppiset yksilöä edustavat esitykset yleistetään edustamaan ryhmää, ja samat yleistykset koskevat ryhmän kaikkia jäseniä. Tyypittelyt voi nähdä tarpeellisina luokittelun välineinä maailman käsitteellistämisessä, mutta on oltava tarkkana siitä, milloin tyypittely representaatioiden välityksellä muuttuu stereotyyppittelyksi, ja millaista tietoa ja valtaa stereotypointi tuottaa. (Rossi 2010, 273.) Stereotyyppittelyyn liittyvä kollektiivinen vallankäyttö nousee paikoin näkyviin myös *La Menzognassa*. Kohtauksessa, joissa nainen riisuuntuu Delbonon valokuvatussa toimintaa, nainen näyttäytyy tunnistettavasti seksiohjelmita. Toiminnan toistuessakin myöhemmin Downin syndroomaisen esiintyjän

kanssa, naisesiintyjän vaihtuminen kehitysvammaiseen mieheen voi nostaa esiin seksuaalisuuteen, naiseuteen ja vammaisuuteen liitettyjä luonnollistettuja normeja tai tabuja. Nainen seksiobjektina voi hahmottua tuttuna asetelmana ja eräänlaisena luonnollistettuna ilmiönä. Sama asetelma kehitysvammaisen kohdalla voi puolestaan hahmottua enemmän tabuna. Kohtaus voi nostaa esiin asioiden yleistämiseen liittyvän vallankäytön, joka voi näyttäytyä myös yksilöä alistavana leimaamisena. Representaatioissa on kuitenkin mahdollista esittää ja tulkita ihmisten välisiä eroja siten, että ne eivät perustu arvottamiseen. Yksilöllisten erojen ja monimuotoisuuden esittämisen voi nähdä *La Menzognassa* myös poliittisena vaikuttamisena.

Rossi näkee representaation merkityksen paitsi esittämisenä ja kuvaamisena, myös edustamisena, johon voi liittyä jonkun toisen tai jonkin muun paikalla oleminen. Rossin mukaan osallistuva politiikka kietoutuu väistämättä edustukselliseen politiikkaan. Näkemys edustamisesta herättää samalla kysymyksen siitä, kenen puolesta voidaan puhua. Keitä ovat ”me” ja miten se määräytyy, kuka meitä edustaa. Edustajien identiteetit eivät edusta ryhmänsä kaikkien jäsenten identiteettiä, joten ratkaisevaa on kysyä mitä, miksi, missä ja miten edustetaan. Rossin mukaan on tärkeää hahmottaa myös se, kuka edustaa. Esimerkiksi maahanmuuttajien tai vammaisten puolesta voi puhua joku kantaväestön edustaja, jolloin alkuperäisen ryhmän ääni voi jäädä kuulematta. (Rossi 2010, 265.) *La Menzognassa* edustamisen kysymys nousee esiin osalla esiintyjistä olevien kehitysvammojen vuoksi. Osalla esiintyjistä on joko näkyvä kehitysvamma tai he ovat eläneet eri syistä yhteiskunnallisesti syrjäytyneinä. Esiintyjien taustat tuodaan esityksessä paikoin katsojan tietoisuuteen, kuten Delbonon viimeisessä repliikissä:

Toisinaan kadehdin Bóbon kuuroutta, haluaisin olla lukutaidoton niin kuin Bóbo. Bóbo on viettänyt 50 vuotta hullujenhuoneessa, ihan totta. Bóbo on nyt puhdas kaikesta. Vapaa kuin susi joka, vaikka kesyttäisit sen, katsoo alati kohti metsää.

La Menzognan esiintyjä kuitenkin suojeltiin esityksen ulkopuoliselta julkisuudelta Tampereen Teatterikesän aikana. Esitykseen liittyvät haastattelut olivat vain Delbonon antamia. Julkisuudessa ryhmän jäsenet eivät identifioituneet yksittäisinä mihinkään

kategoriaan, vaan ryhmä profiloitui kollektiivina. Toiminnan voi nähdä tavoittelevan esitykselle vapautta sen jäsenten stereotypioinneilta, luokitteluilta ja niihin liittyviltä ennakko-odotuksilta.

Performatiivisuus teatteriesityksessä hahmottuu usein pyrkimyksenä avata ja tarkastella totunnaisia toimintatapoja tai stereotypioita uudessa valossa. Rossin mukaan representaatioiden uudelleen merkityksellistäminen on jokaisen osallisen ulottuvilla. Tekstejä, kuvia ja myös esityksiä voidaan tulkita ironisesti ja niiden intentionaalinen viesti voidaan kääntää nurin. Kielteisten kuvien korvaaminen myönteisillä sisältää toisaalta avonaisen kysymyksen siitä, kuka määrittelee positiivisen ja negatiivisen representaation rajat. (Rossi 2010, 274.) Performatiivisuus teatteriesityksessä vaikuttaa avaavan tilaa katsojan oman asenteen ja suhtautumistavan tarkastelulle sekä sen mukaiselle osallisuudelle ja vuorovaikutuksen ilmaisulle. Vuorovaikutuksen ilmaisun kautta katsojalla on mahdollisuus päästä vaikuttamaan esityksen sisältämien merkitysten muodostumiseen. Poliittisen osallisuuden ja asioiden uudelleen merkityksellistämisen voi nähdä sisältävän aina myös vaatimuksen vastuulliseen itsereflektioon.

7. YHTEENVETOA

Tutkielman pyrkimyksenä oli tarkastella miten performatiivisuus ilmenee teatteriesityksessä, ja miten se vaikuttaa esiintyjän ja katsojan toimintatapoihin sekä esityksessä syntyvään kollektiiviseen vuorovaikutukseen. Käsittelin aihetta tarkastelemalla erityisesti teatteriesityksessä syntyvän vuorovaikutuksen prosessia, sen mekanismeja ja osatekijöitä. Vuorovaikutusta ajatellen teatteriesitykseen liittyvän performatiivisuuden voi nähdä korostavan esityksen eri osatekijöiden välisiä suhteita, joiden muodostumista ja muuntumista havainnoidaan esityksen ajan jatkuvana prosessina. Syntyvä vuorovaikutus hahmottuu ennakoimattomana ja hierarkiattomana verkostona, jossa kaikki osatekijät vaikuttavat toisiinsa. Esiintyjän osalta teatteriesitykseen liittyvän performatiivisuuden voi nähdä korostavan erilaisia ruumiillistamisen keinoja, jotka pyrkivät tuomaan näkyville esityksen aikana muodostuvia vuorovaikutteisia suhteita. Katsojan osalta performatiivisuus puolestaan korostaa esityksessä muodostuvien vuorovaikutussuhteiden moniaistista ja haptista havainnoimisen tapaa, jossa keskeistä on havainnoijan ja kohteen välisen etäisyyden poistuminen.

Ilmiön voi nähdä korostuvan erityisesti draaman jälkeisessä teatterissa, jossa esitykset eivät rakennu hierarkkisesti draamatekstin alaisuuteen. Draamatekstin kirjallisen tai historiallisen tarkastelun sijaan huomio kiinnittyy esitykseen ja sen osatekijöihin tapahtumahetkellä. Esityksen osatekijöiden toimiessa ilman hierarkkista sidoksellisuutta toisiinsa, esitysrakenne hahmottuu fragmentaarisenä ja esityksen aikana koostuvana prosessina. Fragmenteista rakentuvan esityksen voi nähdä paitsi korostavan osien välisten suhteiden havainnointia, myös mahdollistavan niiden välisen vuorovaikutuksen reaaliaikaisuuden.

Pyrin tutkielmassani myös selventämään performatiivisuuteen liittyvän käsitteistön käyttöä teatterissa. Koin aiheen haastavaksi käsitteen laajuuden ja häilyvärajaisuuden vuoksi. Arjen esityksissä performatiivisuus voidaan yleisesti hahmottaa toistotekoina, joilla pyritään representoimaan kollektiivisesti yhteisön totunnaisia toimintatapoja tai

ajatusmalleja sukupolvelta toiselle. Teatterissa esityksen esteettinen arvo kuitenkin perustuu usein yllätyksellisyyteen. Teatteriesitykseen kuuluvien performatiivisten osien voikin nähdä avaavan totunnaisia yhteisöllisiä toimintatapoja yhteisen tarkastelun alaisuuteen. Arjen performatiiviset esitykset ja yhteisölliset rituaalit voidaan esittää teatterissa niille epätyypillisissä konteksteissa ja totunnaisen toiston kaavaa rikkoen. Toimintatapa mahdollistaa performatiivisten tekojen sisällön sekä niiden muodostaman todellisuuden tarkastelun myös totunnaisesta poikkeavista näkökulmista.. Performatiivisia osia sisältävässä teatteriesityksessä totunnaiset yhteisölliset toimintatavat ja ajatusmallit eivät hahmotu muuttumattomina totuuksina, vaan kriittisesti tarkasteltavina ja myös havainnoijan itsensä ulottuvilla ja muunneltavissa olevina tosiasioina. *La Menzognassa* performatiiviset osat nostavat esiin yhteisöllisiä tabuja tai stereotypioita, jotka liittyvät esimerkiksi vammaisen seksuaalisuuteen, naisen esineellistämiseen, tai uskon hyväksikäyttämiseen. Performatiiviset kohtaukset avautuvat tarkasteluun ilman totunnaisia ehdotuksia toiminnan tulkitsemiseksi. Toimintatavan voi nähdä provosoivan katsojaa tarkastelemaan sekä näyttämötapahotumien herättämiä kollektiivisia reaktioita, että myös omaa suhtautumistaan esille tuotuihin teemoihin. Syvämerkityksenä tarkasteluun voi nähdä nousevan arkitodellisen kapitalistisen yhteiskunnan ja median ylläpitämän yhteisöllisen normiston, joka toisinaan asettaa yksilöt epäoikeudenmukaisiin asetelmiin.

Postdraamallisen teatterin ja siihen liittyvän performatiivisuuden voi nähdä sisältävän yhtäläisyyksiä 1900-luvun alkupuolen taiteen ja teatterin avantgarden toimintatapojen kanssa. Tarkasteltaessa historiallista avantgardea taiteeseen liittyvänä yhteiskunnallisena ilmiönä, se pyrki vastustamaan taiteen tuotannon ja vastaanoton individuaalisuutta rikkomalla taiteen tekemiseen ja vastaanottoon liitettyjä totunnaisia konventioita. Avantgardeteatterin kokeelliset esitykset pyrkivät ensisijaisesti purkamaan totunnaisen esiintyjän ja katsojan välisen vastakkainasettelun. Käytännön tasolla katsojasta pyrittiin tekemään esitykseen osallinen kiinnittymällä esityksen tapahtumahetkeen sekä poistamalla esiintyjän ja katsojan välinen neljäs seinä. Esiintyjän osalta kirjoitetun ja puhutun kielen sijaan korostui ruumiillinen ilmaisu. Draamatekstiin perustuvan todellisuuden mimeettiseen representaation korvasi ihmisruumiin materiaalisuus sekä ruumiillisuuden erilaiset mahdollisuudet ilmaisuun ja kommunikaatioon. Hahmotan avantgardeteatterin

toimintatavat näiltä osin samansuuntaisena postdraamalliseen teatteriin nähden, jossa esityksessä muodostuvan vuorovaikutuksen ja katsojan omien kokemusten sekä kollektiivisten reaktioiden havainnoiminen korostuu osana esityksen rakentumista.

Postdraamallisen teatteriin sisältyvien performatiivisten osien voi nähdä liittyvän lähtökohtaisesti avantgarden ajatukseen esityksestä tapahtumahetkeen sidonnaisena prosessina. Esityksen rakentuessa jatkuvasti muokkautuvana ja ympäristöönsä sovitettavana ilmiönä, sen estetiikan ja retoriikan voi nähdä perustuvan pääsääntöisesti esitystapahtuman aikana syntyvälle vuorovaikutukselle. Teatteriesitykseen liittyvien performatiivisten osien voi nähdä korostavan myös esityksen muodostumisen kollektiivisuutta. Esitys voi rakentua paikoin osallistavana, jolloin jokaisen esitystapahtumaan osallistujan pelkkä fyysinen läsnäolo ja reaktiot vaikuttavat kollektiivisen esityskokemuksen muodostumiseen. Osallisuus on väistämätöntä, sillä sekä vuorovaikutuksen katkaiseminen, että aktiivisesti siihen osallistuminen ovat näkyviä vuorovaikutuksen ilmauksia, joiden merkityksiä ja vaikutuksia havainnoidaan esityksen aikana. Näen teatteriesitykseen liittyvän performatiivisuuden avaavan katsojalle mahdollisuuden pohtia vuorovaikutuksen merkitystä, tutkia sen toimintamekanismeja sekä niihin vaikuttavia olosuhteita.

Teatteriesitykseen liittyvä performatiivisuus mahdollistaa yhteisöllisten toimintatapojen kriittisen tarkastelun, ja samalla myös velvoittaa osalliset havainnoimaan myös omaa yksilöllistä toimintaansa osana yhteisöä. Performatiivisten osien aikana voidaan tarkastella, kuka tai ketkä esityksen sisältöä rakentavat ja miten. Tarkasteluun voivat nousta performatiivisten tekojen motiivit sekä niihin liittyvä valta rakentaa erilaisia yhteisöllisiä todellisuuksia. *La Menzognassa*, esityksen performatiiviset osat hahmottuvat lähtökohtina yhteisöllisesti rakentuneiden stereotyyppien tai totunnaisesti toistettujen ajatusmallien ja toimintatapojen tarkastelulle. Stereotyyppisen toiminnan sisällön avaaminen haastaa katsojaa pohtimaan totunnaisiin toistotekoihin liittyviä valtasuhteita myös kriittisesti, jolloin niitä voidaan samalla merkityksellistää uudelleen eri näkökulmista. Näen performatiivisia osia sisältävän esityksen korostavan katsojan mahdollisuuksia totunnaisten toimintatapojen suhteen myös konkreettiseen toisin tekemiseen.

Jos jokaisella esitystapahtumaan osallistujalla on vaikutusta esityksen kulkuun, prosessin voi hahmottaa myös poliittisena, mikä korostaa osallisuuteen liittyvää vastuullisuutta ja nostaa esiin myös eettisiä kysymyksiä. Osallistavan teatteriesityksen voi edelleen linkittää historiallisen avantgarden yhteisölliseen pyrkimykseen saada vastaanottaja mukaan taideteoksen rakentumisen prosessiin sekä taideinstituution toimintaan. Aihetta voisi pohtia eteenpäin tarkastelemalla teatterissa katsojan osallistamiseen ja yhteisöllisyyteen pyrkiviä esityksiä. Minkälaisia todellisuuksia osallistavassa teatteriesityksessä on mahdollista rakentaa aikaisempien representaatioiden tilalle, ja miten? Minkälainen yhteisöllinen toimijasubjekti prosessissa syntyy? Miten ja minkälaista valtaa, politiikkaa tai etiikkaa katsojaa osallistava esitys tuottaa?

LÄHTEET:

Kirjallisuus:

Alhoniemi, Alpo 1994. Sivistyssanakirja. Weilin&Göös, Falun.

Arnheim, Rudolf 1954/1997. Art and Visual Perception - A Psychology of the Creative Eye. University of California Press, California & London.

Austin, John Langshaw 1962/1975. How to do things with Words. Oxford University Press, Oxford & New York.

Burger, Peter 1974. Theorie der Avantgarde. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Butler, Judith 2006. Hankala sukupuoli. Tammer-Paino Oy, Tampere.

Fischer-Lichte, Erika 1995. TheaterAvantgarde: Wahrnehmung-Körper-Sprache. A. Francke Verlag, Tübingen & Basel.

Fischer-Lichte, Erika 2004. Ästhetik des Performativen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am main.

Fischer-Lichte, Erika 2010. Theaterwissenschaft. A. Francke Verlag, Tübingen & Basel.

Grotowski, Jerzy 1968. Towards a Poor Theatre. Simon & Schuster, New York.

Guénoun, Denis 1998/2005. Näyttämön filosofia. Suom. K. Sivenius, E. Kirkkopelto, R. Maukola 2007. Otava, Keuruu.

Hall, Stuart 2005. Identiteetti. Vastapaino, Tampere.

Johansson Hanna 2010. Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. Teoksessa Knuuttila, Tarja; Lehtinen, Aki Petteri (toim.), Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi, s.196-213. Gaudeamus, Helsinki.

Kirby, Michael 1995. Happenings: An Introduction. Teoksessa Sanford, Mariellen R. (toim.), Happenings and Other Acts. Routledge, London.

Lehmann, Hans-Thies 1999/2009. Draaman jälkeinen teatteri. Suom. R. Virkkunen. Like, Helsinki.

Marks, Laura U. 2000. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Duke University Press. Durham & London.

McConaghie, Bruce 2008. Falsiable Theories of Theatre and Performance Studies. Theatre Journal 59, 553-577.

Merleau-Ponty, Maurice 1945/1979. Phenomenology of Perception. Transl. C. Smith. Routledge & Kegan Paul Ltd, London.

Meyerhold, Vsevolod 1968/1976. Teatterin lokakuu. Suom. & toim. M. Jänis. Gummerus, Jyväskylä (1981).

Niedenthal, Paula 2006. Psychology of Emotion: Interpersonal, Experiential, and Cognitive Approaches. Psychology Press, New York & Hove.

Niemi, Irmeli 1975. Nykyteatterin juuret. Tammi, Helsinki.

Parviainen, Jaana 1999. Fenomenologinen tanssianalyysi. Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3/1999. Toim. Pakkanen & Parviainen & Rouhiainen & Tudeer. F.G. Lönnberg, Helsinki.

Parviainen Jaana 2000. Liikkeen ensisijaisuus ja näkemisen tavat. Musiikin suunta 4/2000, 90-95.

Polanyi, Michael 1966/2009. The Tacit Dimension. The University of Chicago Press. Chicago & London.

Pulkkinen, Tuija 2003. Postmoderni politiikan filosofia. Gaudeamus, Tampere.

Rossi, Leena-Maija 2010. Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa. Teoksessa Knuuttila, Tarja; Lehtinen, Aki Petteri (toim.), Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi, s. 261-275. Gaudeamus, Helsinki.

Sauter, Willmar 2000/2005. Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa Teatteriesityksen tutkiminen. Toim. P. Koski. Otava, Helsinki.

Seppänen, Janne 1995. Tehtävä Oulussa. Tulkintoja Jumalan teatterin avantgardesta. Tampere University Press, Tampere.

Seppänen, Janne 2004. Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa. Vastapaino, Tampere.

Painamattomat:

Paavolainen, Teemu 2009. Luentomuistiinpanot 24.3. – 7.4.2009. Teatterin tutkimuksen suuntauksia. Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos, teatterin ja draaman tutkimus.

Paavolainen, Teemu 2013. Luentomuistiinpanot 24.1.2013 – 28.2.2013: Teatterin ja esityksen tutkimus. Tampereen yliopisto, viestinnän, median ja teatterin yksikkö, teatterin ja draaman tutkimus.

Pohjola-Skarp, Riitta 2010. Luentomuistiinpanot ZeitKleist -seminaari: Kleist ja aikalaisdraama 1800-luvun alkupuolella. Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos, teatterin ja draaman tutkimus.

Internet-sivut:

Kaiser Peter 2006. Was verkörpert der Körper des Schauspielers. Peter Kaiserin tiivistelmä Erika Fischer-Lichten artikkelista (2004), joka on julkaistu teoksessa Performativität und Medialität, s. 141-162. Krämer, Sybille (toim.) Wilhelm Fink, München.
Haettu: www.univie.ac.at/performanz/ Textarchiv, 27.06.2006 Peter Kaiser.

Tampereen teatterikesän internet-sivut 2011. Haettu: www.teatterikesa.fi/ main programme 2011.

Muut lähteet:

Compagna Pippo Delbonon esitys *La Menzogna*. Tampereen teatterikesä 3.8. 2011.

DVD –esitystallenne *La Menzogna*. Teatro Alessandro Bonci, Cesena 2009.

